ARTE CONTEMPORÂNEA E IDENTIDADE CULTURAL: reflexões e perspectivas 2

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

Ano 2024

ARTE CONTEMPORÂNEA E IDENTIDADE CULTURAL:

reflexões e perspectivas 2

Fabiano Eloy Atílio Batista
(Organizador)

Ano 2024

LINGUÍSTICAS, LETRAS E ARTES

Arte contemporânea e identidade cultural: reflexões e perspectivas 2

Diagramação: Ellen Andressa Kubisty
Correção: Andria Norman
Indexação: Amanda Kelly da Costa Veiga
Revisão: Os autores
Organizador: Fabiano Eloy Atílio Batista

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

A786 Arte contemporânea e identidade cultural: reflexões e perspectivas 2 / Organizador Fabiano Eloy Atílio Batista. – Ponta Grossa - PR: Atena, 2024.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-258-2286-0
DOI: https://doi.org/10.22533/at.ed.860240404

1. Arte - Séc. XXI. 2. Cultura. I. Batista, Fabiano Eloy Atílio (Organizador). II. Título.

CDD 709.05

Elaborado por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

Atena Editora
Ponta Grossa – Paraná – Brasil
Telefone: +55 (42) 3323-5493
www.atenaeditora.com.br
contato@atenaeditora.com.br

DECLARAÇÃO DOS AUTORES

Os autores desta obra: 1. Atestam não possuir qualquer interesse comercial que constitua um conflito de interesses em relação ao artigo científico publicado; 2. Declaram que participaram ativamente da construção dos respectivos manuscritos, preferencialmente na: a) Concepção do estudo, e/ou aquisição de dados, e/ou análise e interpretação de dados; b) Elaboração do artigo ou revisão com vistas a tornar o material intelectualmente relevante; c) Aprovação final do manuscrito para submissão.; 3. Certificam que os artigos científicos publicados estão completamente isentos de dados e/ou resultados fraudulentos; 4. Confirmam a citação e a referência correta de todos os dados e de interpretações de dados de outras pesquisas; 5. Reconhecem terem informado todas as fontes de financiamento recebidas para a consecução da pesquisa; 6. Autorizam a edição da obra, que incluem os registros de ficha catalográfica, ISBN, DOI e demais indexadores, projeto visual e criação de capa, diagramação de miolo, assim como lançamento e divulgação da mesma conforme critérios da Atena Editora.

DECLARAÇÃO DA EDITORA

Caros leitores;

A obra, **Arte contemporânea e identidade cultural: reflexões e perspectiva 2**, apresenta um conjunto de oito textos que buscam, de forma teórica, apresentar como a arte contemporânea é um campo vasto e diversificado que reflete e influencia as sociedades em constante evolução.

Dentro desse cenário, a questão da identidade cultural emerge como um tema central, provocando reflexões profundas sobre a intersecção entre arte e cultura. Neste contexto, é essencial analisar como a arte contemporânea aborda e molda as noções de identidade cultural, e quais perspectivas essa relação oferece para o entendimento do mundo contemporâneo.

Os capítulos desta obra tecem uma rica e diversificada experiência e reflexões, desde a expressão poética das pluralidades artísticas na Galeria de Arte até a imersão no resgate da memória folclórica amazônica através do Festival Folclórico na Escola. As páginas desdobram-se em um mosaico de vivências pedagógicas e artísticas. Entrelaçando-se com a tecnologia e as novas mídias, o corpo torna-se tela e protagonista na arte contemporânea, explorando fronteiras e possibilidades em um diálogo dinâmico.

Enquanto isso, o estudo da genealogia desvenda as complexas teias de relações na sociedade contemporânea brasileira, lançando luz sobre identidades e trajetórias. Do objeto à memória, o Abebé de Yemanjá emerge como um símbolo poderoso, catalisando discussões sobre herança cultural e significado.

Os 10 anos de trajetória do Projeto de Extensão Tecidoteca, no curso de Moda Universidade Estadual de Maringá - Cianorte, celebram não apenas uma década de trabalho, mas também o entrelaçamento entre academia e comunidade, tecendo laços e saberes. Enquanto isso, na arena das relações de poder na escola, o El Ejército Blanco desvela nuances complexas, convidando à reflexão sobre dinâmicas e hierarquias. Por fim, em um mundo pós-pandemia, as estratégias e métodos virtuais na América Latina são analisados sob a lente aguçada da netnografia comparativa, revelando insights sobre adaptação e inovação em um contexto em constante transformação.

Nestas perspectivas, é importante reconhecer que a arte contemporânea é um espelho das dinâmicas culturais e sociais do nosso tempo. Artistas contemporâneos frequentemente exploram as múltiplas camadas da identidade cultural, seja através da expressão de experiências pessoais ou da análise das complexidades de identidades coletivas. Por meio de diversas formas de expressão, esses artistas e autores desafiam as fronteiras predefinidas da identidade, promovendo um diálogo crítico sobre temas como educação, cultura, raça, gênero, etnia e nacionalidade.

Além disso, ao longo da obra **Arte contemporânea e identidade cultural: reflexões e perspectiva 2,** vislumbramos discussões de como a arte contemporânea oferece perspectivas alternativas e subversivas sobre identidade cultural, muitas vezes questionando narrativas dominantes e desafiando estereótipos arraigados. Ao abraçar a diversidade e a multiplicidade de experiências culturais, contribui para uma compreensão mais ampla e inclusiva da identidade, destacando a complexidade e fluidez das identidades individuais e coletivas.

Em última análise, a arte contemporânea e sua interação com a identidade cultural, ao longo da obra, oferecem uma oportunidade única de reflexão e diálogo sobre as questões mais prementes da nossa sociedade. Ao desafiar noções preconcebidas e ampliar os horizontes da compreensão cultural, a discussões sobre arte contemporânea, identidade e cultura nos convida a explorar as complexidades e contradições da condição humana em um mundo cada vez mais globalizado e interconectado. Assim, ao abraçarmos essa diversidade de vozes e perspectivas, podemos construir pontes entre culturas, promovendo uma compreensão mais profunda e empática da nossa própria identidade e da dos outros.

Portanto, desejo a vocês uma excelente leitura!

Fabiano Eloy Atílio Batista

SUMÁRIO

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1

GALERIA DE ARTE PROEX: PLURALIDADES POÉTICAS

Data de submissão: 24/02/2024 *Data de aceite: 01/03/2024*

Adriana Rodrigues Suarez
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Ponta Grossa, Paraná
https://orcid.org/0000-0003-0633-6552

Ana Luiza Ruschel Nunes
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Ponta Grossa, Paraná
https://orcid.org/0000-0001-7338-1615

Sandra Borsoi
Universidade Estadual de Ponta Grossa
Ponta Grossa, Paraná
https://orcid.org/0000-0002-9392-1567

RESUMO: O presente texto é um relato de experiência a partir do Projeto de extensão "Galeria de Arte Proex: Pluralidades Poéticas", desenvolvido pela Galeria de Artes da Divisão de Arte e Cultura, da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais e pelo Departamento de Artes de uma universidade pública. O projeto tem como objetivo oportunizar aos acadêmicos de Artes Visuais, professores, comunidade artística, alunos da escola pública e comunidade em geral a vivência a partir de eventos interdisciplinares, como mediações, curadorias, recitais, exposições, visitações, tornando-o um espaço significativo para o contexto artístico/ cultural da cidade de Ponta Grossa. Para tanto, utilizamos registros como fotografias, relatos/narrativas da comunidade acadêmica e da comunidade em geral. A partir disto, organizamos exposições, recitais, lançamentos de livros, entre outros eventos culturais/artísticos. Consideramos que o projeto de extensão e seus desdobramentos contribuíram para a formação dos licenciandos em Artes, para a rotina institucional e para a formação continuada dos envolvidos no projeto, como professores, artistas, acadêmicos no campo da cultura artística, enriquecendo as experiências partilhadas por todos que participaram do projeto.
PALAVRAS-CHAVE: Galeria de Artes; Cultura; PROEX.

PROEX ART GALLERY: POETIC PLURALITIES

ABSTRACT: This study reports the experiences of the outreach project "PROEX Art Gallery: Poetic Pluralities", developed at PROEX Art Gallery by the Art and Culture Division/Office of Outreach and Cultural Affairs (PROEX) and by the School of Arts of Ponta Grossa State University (UEPG). It aims to provide opportunities for the Visual

Arts students, teachers, artistic community, public school students and community in general to experience interdisciplinary events organized by curators such as art mediations, recitals, exhibitions and visits, proving to be a significant space for the artistic/cultural context of the city of Ponta Grossa. Therefore, we use records such as photographs, reports/narratives from the academics and the community in general. From this, we organize exhibitions, recitals, book launches, among other cultural/ artistic events. We believe that the outreach project and its results contributed to the formation of undergraduates in Arts, to the institutional routine and to the continuing education of those involved in the project, such as teachers, artists and academics in the field of artistic culture, enriching the experiences shared by all who participated in the project.
KEYWORDS: Art Gallery, Culture; PROEX.

INTRODUÇÃO

Este relato apresenta os resultados do projeto de extensão "Galeria de Arte Proex: Pluralidades Poéticas", desenvolvido pela Galeria de Arte da Divisão de Arte e Cultura, da Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais e do Departamento de Artes, de uma universidade pública, da Região Sul do país. Este projeto está constituído por uma coordenação geral e supervisão de três professores do curso de Artes Visuais, três acadêmicos/ estagiários, com bolsa de extensão, acadêmicos do curso de Artes Visuais. O projeto, aprovado pela PROEX e nos trâmites internos da universidade, tem duração de dois anos, quando, após relatório aprovado, encaminha-se nova edição do projeto de extensão.

Dentre os objetivos traçados para a realização do projeto de extensão, estão o desenvolvimento de monitorias em exposições, com a participação dos acadêmicos para o público visitante, como alunos da escola pública, privada, instituições do ensino superior de Ponta Grossa e região. Ainda como proposta, oportunizamos a participação de artistas da comunidade em suas mostras artísticas culturais e possibilitamos aos acadêmicos de Artes experiências com a organização, montagem, curadoria, monitora de exposições, recitais, performances artísticas/culturais, propiciando a vivência junto à Galeria de Arte. Articulamos junto ao projeto de extensão professores, acadêmicos de Artes, artistas, alunos da escola pública e a comunidade em geral, contemplando, assim, eventos artísticos/culturais de maneira mais significativa sobre o campo das produções artísticas.

A partir destas ações, temos como objetivo tornar o espaço da Galeria de Arte mais democrático, desenvolvendo diferentes papéis na construção do conhecimento, na troca de experiências e vivências para um aprender a apreender. Inferimos que, quanto mais descobrimos e nos apropriamos, mais nos envolvermos no saber, entendendo que aprender é um processo infinito e, assim, percebemos a dialética do mundo. Defendemos a importância da extensão universitária por se caracterizar em um processo educativo, científico, interdisciplinar, cultural, crítico e reflexivo, pois se apresenta de forma indissociável ao ensino e a pesquisa, trazendo a potencialidade de relação direta e transformadora entre universidade e sociedade.

Diante do exposto, entendemos que as relações entre a universidade e a sociedade se destacam no processo de ensino e aprendizagem que estão intrínsecos, e a extensão deve ser ética e política, pois a educação é política. O conhecimento é histórico e o ato pedagógico é político.

Neste sentido, a extensão pode direcionar suas ações por princípios políticos-filosóficos e metodológicos, sempre acreditando nas relações entre os sujeitos, através do diálogo na opção pelo bem coletivo. Através da extensão universitária, aprovada pela Resolução CEPE Nº 236, de 08 de dezembro de 2009, temos o compromisso social da valorização da cultura do outro e, neste olhar para o outro, perceber a importância do conhecimento socialmente construído, pois não há conhecimento desvinculado da realidade sociocultural.

Desta forma, é possível desenvolver e reconstruir a emancipação através do reconhecimento das diferenças, possibilitando a todos os professores, acadêmicos e comunidade serem ativos no processo emancipatório, diante dos desafios apresentados em diferentes espaços socioculturais. Assim, pensamos a extensão enquanto atividade acadêmica em consonância com o ensino e a pesquisa, entendendo-a como instrumento que nos direciona para a democratização do conhecimento elaborado e ressignificando na universidade. Entendemos ainda que a extensão contribui positivamente com a formação profissional, pois ela permite que os educandos estejam diretamente conectados com a realidade profissional. Possibilita que se tornem profissionais imersos na realidade social e percebam as demandas sociais conectadas ao seu tempo. Logo, a extensão se apresenta como um espaço privilegiado de aprendizagem e ação mútua e compartilhada entre a universidade e o mundo.

O Projeto de extensão “Galeria de Arte Proex: Pluralidades Poéticas” oportunizou aos acadêmicos de Artes, alunos das escolas públicas, músicos, literários e a comunidade em geral participarem de eventos que envolveram momentos artísticos culturais, trazendo ao espaço da Galeria de Arte atividades interativas e interdisciplinares.

Importante destacarmos o termo interdisciplinaridade para a compreensão do projeto de extensão da Galeria de Arte, pois dentro desta perspectiva atuamos por resultados positivos nas ações propostas. Assim, trazemos duas importantes referências nos estudos sobre interdisciplinaridade, os autores: filósofo Gusdorf e Hilton Japiassu.

Para o filósofo francês Gusdorf (1995), a interdisciplinaridade

> é a busca pela totalidade do conhecimento em oposição ao saber fragmentado. Conforme o autor: Não se trata somente de justaposição, mas de comunicação. O interesse se dirige para os confins e as confrontações mútuas entre as disciplinas; trata-se de um conhecimento dos limites ou de um conhecimento nos limites, instituindo entre os diversos ocupantes do espaço mental um regime de co- propriedade, que fundamenta a possibilidade de um diálogo entre os interessados. (GUSDORF, 1995, p. 15).

O projeto de extensão tem como referência Hilton Japiassu (1976), o qual foi influenciado pelo seu orientador, o filósofo Gusdorf. Para Japiassu (1976), a interdisciplinaridade é um processo em que há interatividade mútua, em que todas as ações que participam do processo devem influenciar e ser influenciadas umas pelas outras, buscando superar a dicotomia entre a pesquisa teórica e a pesquisa aplicada, isto é, ter como base a união do conheci- mento à prática.

A partir destes conceitos sobre interdisciplinaridade, buscamos, através do projeto de extensão, a união dos conhecimentos teóricos à prática, possibilitando aos envolvidos uma aprendizagem ampla e significativa. Com isso, o ensino interdisciplinar oportuniza desenvolver capacidades artísticas e estéticas relacionadas com outras áreas do conhecimento, como pontuaremos no decorrer do texto.

Os acadêmicos de Artes Visuais tiveram maior interação acadêmica nas organizações, montagens e curadorias de exposições, gestão de planejamento de eventos culturais, envolvendo saraus literários, apresentações musicais, performances, exposições de obras de arte. O espaço da Galeria contou com a expansão de atividades artísticas, permitindo a aproximação e formação de um público mais crítico/reflexivo e apreciador de várias formas de arte. Por meio de mediação, alunos da escola pública participaram de eventos com a intenção de formação de espectador/plateia. Músicos, literários, artistas plásticos da comunidade participaram de mostras, apresentando suas habilidades artísticas, divulgando seus trabalhos à comunidade em geral.

O projeto de extensão “Galeria de Arte Proex: Pluralidades Poéticas”, contou ainda com exposições itinerantes do acervo da Divisão de Arte e Cultura, espaço que a cada dois meses renova as obras expostas por outras do acervo. Esta ação possibilitou aos espectadores dos eventos e do espaço da Galeria conhecerem algumas das obras doadas pelos artistas expositores. Ações interdisciplinares possibilitaram aos envolvidos o desenvolvimento de suas habilidades e competências, uma vivência teórico-prática, contribuindo, assim, para novos conhecimentos.

METODOLOGIA EXTENSIONISTA E ALGUNS PROCEDIMENTOS

O projeto de extensão está subsidiado por uma abordagem extensionista qualitativa e delineada pelos princípios extensionistas da instituição e vinculado à temática das Artes Integradas, previsto na Política de Extensão da Universidade Estadual de Ponta Grossa. Assim, a metodologia está ligada às ações e metas e aos objetivos que visam oportunizar aos acadêmicos de Artes Visuais, professores, comunidade artística, alunos da escola pública e comunidade em geral a vivência a partir de eventos interdisciplinares na Galeria de Arte PROEX e do espaço PROEX, tornando-o um espaço significativo para o contexto artístico/cultural da cidade e região.

Estão envolvidos como extensionistas professores do Curso de Licenciatura em Artes Visuais, acadêmicos, coordenadora da Diretoria de Arte e Cultura e órgãos administrativos e secretarias ligados à Cultura e Arte, da cidade de Ponta Grossa.

Sendo assim, os planejamentos das ações são realizados de forma coletiva, com o grupo do projeto. Acontecem de forma colaborativa e, assim, seguem uma metodologia, cujos procedimentos metodológicos são: elaboração coletiva do edital, reuniões com o grupo, desde a coordenação, professores do projeto e os acadêmicos/estagiários envolvidos para discussões sobre a proposta de cada exposição. Discutimos o lançamento e a divulgação do edital para abertura das inscrições; a seleção das exposições conta com a participação de jurados externos, ligados ao contexto das Artes Visuais. Os eventos são de natureza artística.

A organização do cronograma é determinada junto aos envolvidos, como a coordenação geral e os acadêmicos envolvidos. Ainda, a solicitação do material/obras aos artistas é feita pelo responsável/acadêmico para divulgação/mídia e montagem da exposição. A curadoria é pensada e estudada pela equipe da coordenação/supervisão junto aos acadêmicos para que possam aprender a concepção e o processo desta ação. O planejamento das ações educativas/ monitorias é orientado aos acadêmicos/estagiários, os quais são preparados através de pesquisas das obras, conversas com o artista, quando possível, montagem da exposição/ evento físico e/ou virtual no espaço estabelecido, sempre de forma colaborativa, com a supervisão mediação da coordenação geral, para auxiliar no processo como um todo.

A criação da arte dos convites para a divulgação da exposição/evento no site oficial e redes sociais é realizada pelo acadêmico responsável. A organização do protocolo de abertura da exposição/evento, a elaboração do cronograma para visitação é mediada a partir da demanda solicitada por instituições educacionais, distribuindo as tarefas entre os acadêmicos envolvidos. Após o evento, é muito importante a organização do material para relatório de cada ação/evento e posterior avaliação coletiva do grupo, redimensionando-se pontos ainda a serem melhorados e pontos positivos de cada ação do projeto.

Em vários momentos, além dos acadêmicos/estagiários, outros acadêmicos voluntários e professores do curso de Artes Visuais fizeram e fazem parte do processo, envolvendo, assim, mais discentes e docentes no projeto, ampliando-se o processo colaborativo das ações extensionistas.

DESENVOLVIMENTO DO PROJETO EXTENSIONISTA E SUA SIGNIFICAÇÃO E IMPACTO

Os impactos sobre as ações desenvolvidas pelo projeto em questão foram bastante significativos. Dentre as exposições artísticas, todas as outras atividades realizadas a partir do projeto contribuíram para a formação dos acadêmicos do Curso Licenciatura em Artes Visuais envolvidos, pois estavam na organização desde o princípio, com a curadoria, até as questões de monitoria aos visitantes/população que visitaram a galeria.

Segundo Coli (1995), a arte como expressão pessoal ou coletiva é um importante instrumento para a identificação das manifestações culturais. Através da Arte, desenvolvemos a percepção, a imaginação, a criticidade, a contextualização, podendo construir relações entre a Arte, a sociedade e aos conhecimentos de interesses. A arte é dinâmica. Conseguimos perceber, no discurso de Colli (1995), que a Arte nos transforma e se transforma, num dinamismo ativo, metamorfoseando pensamentos, olhares, mas, com certeza, precisamos mediar este caminho de transformação. Os conhecimentos teóricos foram importantes aos acadêmicos que ficaram responsáveis pela organização, curadoria, monitoria das atividades artísticas/ culturais. Referenciais teóricos importantes foram utilizados para que, então, com propriedade pudessem gerir as ações propostas.

Para Arnheim (2002), considerar que apenas o contato com as obras de arte não se faz suficiente, mesmo sabendo que as pessoas têm saberes e sensibilidade para compreender através dos olhos, na visualização e apreciação da arte, esta fruição necessita ser mediada, para assim ser despertada, trabalhada e desenvolvida em sua perspectiva artística, estética e criativa, numa compreensão histórico-cultural. Trabalhar com Arte é muito mais do que um simples contato com as obras artísticas, pois elas precisam ser analisadas, pesquisadas, compreendidas, desenvolvendo-se o pensamento e a cognição, a sensibilidade, a fruição e a percepção visual, auditiva, olfativa e do tato.

Todas as ações que tiveram a participação dos acadêmicos envolvidos trouxeram para sua formação pessoal e profissional aprendizagens para suas futuras práticas pedagógicas no decorrer da sua formação. Tinham como responsabilidade a organização de protocolos, montagem, relatórios, postagem/divulgação nas redes sociais da galeria, monitoria, recepção, registro fotográfico.

A Proposta do Projeto de extensão está vinculada ao Plano de Desenvolvimento da Instituição (PDI) da Universidade Estadual de Ponta Grossa, que possibilitou relacionar saberes que envolvam a Arte, a Cultura e a Educação. Os acadêmicos tiveram ações conscientes, sensíveis e críticos-reflexivos no ensino através de conhecimentos específicos, construindo processos educacionais relevantes para si e para a comunidade.

Com as ações desenvolvidas pelo projeto, percebemos um envolvimento importante tanto da comunidade acadêmica, servidores, como da comunidade em geral. Promovemos uma ação nominada de 10’ na Galeria, que teve como objetivo a socialização entre os servidores da Divisão de Assuntos Culturais-PROEX, uma ação interna que trouxe um conhecimento cultural artístico a eles, pois muitas vezes percebemos que esses servidores não estavam integrados às atividades desenvolvidas pelo setor. Assim, com essa ação, buscamos socializar, trazendo a todos a importância da Arte também para a comunidade interna. Entre muitas ações, as exposições, os lançamentos de livros, corais, apresentações musicais demonstraram quantos talentos a nossa instituição, cidade e região nos oferecem, valorizando cada artista, escritor e músico que passou pela Galeria de Arte.

O espaço da Galeria de Arte contou com a expansão de atividades artísticas, que em conjunto às apresentações culturais/artísticas permitiram a formação de um público mais crítico/reflexivo e apreciador de várias formas expressivas de arte. Alunos da escola pública, privada, ensino superior, pós-graduação e instituições governamentais participaram, gerando impacto artístico, educacional, cultural e social dos eventos. Isto também impactou com a intencionalidade de formação cultural, de espectador crítico/plateia.

Percebemos que não só para a comunidade interna da instituição, mas a comunidade em geral, na recepção e participação da comunidade externa da cidade e região, na apreciação das ações extensionistas e, mais do que isso, criou uma cultura de participação nos eventos do projeto e trouxe uma cultura mais viva na qualidade de vida, bastante significativa no contexto cultural artístico de acesso e continuidade permanente das participações, impacto notável e gerador de espaços socialmente e culturalmente constituídos na Pró- Reitoria de Extensão e cada vez articulado com a demanda local, regional e do Paraná.

AÇÕES REALIZADAS NA GALERIA DE ARTES VISUAIS: PERCURSOS CULTURAIS/ARTÍSTICOS

Foram realizados, nos anos de 2018 e 2020, entre exposições, recitais, musicais, cantatas, lançamentos literários, e outros, cerca de 36 eventos. Destacamos algumas ações realizadas no Projeto de extensão "Galeria de Arte Proex: Um Espaço de muitas ações Culturais/Artísticas", apresentando os resultados atingidos pelo envolvimento das pessoas participantes nos eventos. A apresentação contempla um breve comentário e o registro foto- gráfico, evidenciando os pontos importantes de cada evento artístico/cultural, entre eles: Lançamento livros - Causo e Causinhos; Exposição 10' na Galeria; Exposição Amálgamas do sensível; Exposição Da Técnica à Arte, e a Cantata de Natal e Exposição Terra, cores e formas.

Lançamento livros: "Causos e Causinhos"

O evento (Figura 1) teve a intenção de contar e trazer a leveza de causos e lembranças para que eles não se percam no ontem. Contar um causo é registrar uma memória. O evento teve como objetivo prestar uma homenagem aos caminhoneiros, homens que transportam sonhos e fazem das estradas o seu chão e a sua direção. Como descrito na metodologia, os acadêmicos/estagiários participaram do processo de planejamento, organização, divulgação do evento, compreendendo as necessidades para este tipo de evento. As experiências vividas, segundo os discentes, são importantes para o desenvolvimento pessoal e profissional. Um acadêmico destaca: "[...] importante viver esta experiência num ambiente não-formal para o meu desenvolvimento profissional, conhecendo outras opções de trabalho".

Foram reuniões entre a coordenação e acadêmicos/estagiários e acadêmicos voluntários para a distribuição de tarefas e a execução do evento. Neste evento, participaram da organização a coordenação, os 3 estagiários e 5 acadêmicos voluntários do Curso de Licenciatura em Artes Visuais. No dia do evento, além dos envolvidos, houve a participação de escritores, artistas plásticos, comunidade em geral, acadêmicos e professores de vários cursos, como Letras, Turismo, Jornalismo e Artes Visuais. A participação contou com 250 pessoas, entre convidados e comunidade

Figura 1 - Evento de abertura/Lançamento

Fonte: Arquivo fotográfico da Galeria de Arte PROEX

O evento contou com apresentações artísticas, como declamações de poesias, apresentações musicais, culinária típica e momento de autógrafos. O resultado foi satisfatório e apresentou aos envolvidos outras possibilidades, além das exposições realizadas na Galeria de Arte.

Exposição: 10’ na Galeria

No dia 30 de maio de 2019, na Galeria de Arte foi realizado o início do projeto, que visa a aproximação da equipe Proex, diante das exposições que acontecem na galeria. Com o nome designado de “10 minutos na galeria” (Figura 2), o projeto consiste em aproximar os funcionários à fruição artística diante das obras expostas, com o desenvolvimento da apresentação de uma breve biografia do artista e explicação poética das obras em exposição. Neste mesmo dia, aconteceu a inauguração do Espaço Acervo PROEX, um espaço de exposição itinerante, quais as obras pertencem ao acervo da Pró-Reitoria de Extensão agora expostas para visitação do público.

O primeiro público a visitar este espaço foi a comunidade interna da instituição. As obras em exposição são de artistas que doaram para a galeria alguns de seus trabalhos voltados à pintura em tela. A inauguração contou com 6 obras de diferentes artistas, entre eles, Emerson Persona, Bernardo Pitanguy, Dulse Osinski, Leandro Souza e Irineu Graciano Alves, os quais utilizaram a técnica da pintura a óleo e mista.

Figura 2 - Inauguração do Espaço Acervo PROEX- 10’ na Galeria

Fonte: Arquivo fotográfico da Galeria de Arte PROEX

Este projeto foi realizado com a participação dos acadêmicos/estagiários. Dentre todos os passos realizados para a execução do evento/exposição, estavam, como descrito na metodologia, o envolvimento através de reuniões entre a coordenação, supervisão, professores participantes e os acadêmicos. Nas reuniões, dividimos as tarefas para que a organização fosse mais eficiente. É evidente que, em determinados momentos, a necessidade da participação de todos se torna importante para que seja efetivo o resultado, pois uma exposição envolve, como já descrito, planejamento, organização, curadoria, mediação, divulgação, montagem e monitoria.

Com isso, este evento não foi diferente. Como podemos observar na Figura 3, o estagiário faz a monitoria aos participantes, tendo propriedade da informação estudada anteriormente por eles. A cada momento, um dos estagiários fazia a explanação, importante destaque, pois todos estavam envolvidos no processo, mas com sua responsabilidade por um determinado ponto do projeto.

Destacamos dois comentários dos participantes fruidores: “importante esta iniciativa, pois várias vezes passo pela galeria e não entrava para visitar, pois não entendo muito de arte [...] agora com certeza sempre darei uma espiada.”; e o outro, “nossa, que interessante saber que posso interpretar como eu quero, e não necessariamente o que o artista quis falar [...] gosto dessa liberdade”. Percebemos, a partir dos comentários, que o resultado foi de impacto aos visitantes das exposições e satisfatório aos envolvidos na produção do projeto, bem como aos participantes fruidores.

Exposição Amálgamas do Sensível

A exposição Amálgamas do Sensível (Figura 3) foi organizada por 8 acadêmicas/ artistas que apresentaram discussões sobre questões femininas. Abordaram problemas e especificidades do gênero, dentro de uma estrutura que visa coadunar prática artística e teoria. A pesquisa em Processos Poéticos, ampliada nas universidades brasileiras nas últimas décadas, tem por meta criar, concomitantemente ao processo de realização da obra, uma produção textual que, ao discutir a própria constituição do trabalho, investiga referências, técnicas e processos. Segundo a curadora, o campo da produção de arte se espraia na interdisciplinaridade, cujos agrupamentos investigativos acontecem nas mais diversas áreas.

Nesta mostra, segundo a curadora, a arte dialoga com estudos de gênero e com política, apostando no valor de uma atenção prolongada sobre o objeto da pesquisa. Dados são levantados, emoções são elaboradas e esforços de materialização da obra de arte são perpetrados.

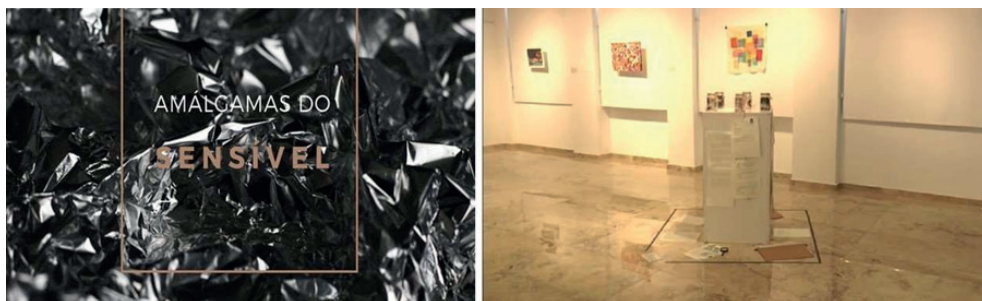



Figura 3 - Convite da Exposição/ Galeria da Arte

Fonte: Arquivo fotográfico da Galeria de Arte PROEX

A exposição Amálgamas do Sensível, com as produções artísticas das acadêmicas/ artistas, ficou em cartaz durante 30 dias e contou com a participação dos acadêmicos de Artes Visuais, entre outros acadêmicos da instituição, escolas públicas e a comunidade em geral. A vernissage contou com a participação de 150 visitantes, participação de artistas, acadêmicos e professores da instituição. O número de pessoas visitantes foi significativo, cerca de 500 pessoas visitaram a exposição, com visitas monitoradas e com livre circulação.

Da mesma forma, para a organização da exposição, foram feitas reuniões entre a coordenação/supervisão, acadêmicos/estagiários e, ainda, a professora orientadora e as acadêmicas/artistas. Esta exposição apresentou uma mostra artística resultante de um projeto de pesquisa. A curadoria deste evento foi realizada pela professora orientadora e pelas acadêmicas/ artistas. Destacamos o discurso da professora orientadora, quando nos diz: “Como é importante ter um espaço, dentro da nossa instituição, que oportunize nossos

acadêmicos/ artistas exporem suas produções artísticas com todos estes recursos". E, ainda, o discurso de uma das acadêmicas/ artistas, que diz: "Sinto-me importante em expor num espaço realmente que valoriza a Arte".

O processo de planejamento, montagem, divulgação, abertura da exposição, monitoria, isto é, toda a metodologia para execução, já descrita no texto, aconteceu com o mesmo critério utilizado em todos os eventos realizados pela Galeria de Arte. O que destacamos neste evento é a participação do Curso de Licenciatura em Artes Visuais e seus professores, com o objetivo de aliar o ensino, a pesquisa e a extensão.

VI Exposição Da Técnica à Arte e a Cantata de Natal

A Cantata de Natal, realizada pela Galeria de Arte, aconteceu em sua 3ª edição. Contou com as apresentações do grupo Coro em Cores (Figura 4), Coro Infanto-juvenil Tons e Cores e convidados. Teve também a participação do Coral de Vozes. Para compor o evento, tivemos a abertura da VI Exposição Da Técnica à Arte, na Galeria de Arte PROEX, com produções artísticas realizadas durante o ano de 2019 pelos alunos/artistas dos cursos de desenho e pintura da Divisão de Assuntos Culturais.

Figura 4 - Coral Tons e Cores/ VI Exposição Da Técnica à Arte

Fonte: Arquivo fotográfico da Galeria de Arte PROEX

Este evento teve a participação de professores da instituição, alunos dos cursos da Divisão de Assuntos Culturais - PROEX, artistas, familiares e a comunidade em geral, que sempre estão presentes, o que causa um impacto as ações extensionistas. Cerca de 250 pessoas prestigiaram o evento, contribuindo para o sucesso da exposição. A VI Exposição Da Técnica à Arte permaneceu aberta para visitação durante 30 dias, oportunizando à comunidade em geral conhecer as produções artísticas produzidas pelos alunos dos cursos promovidos pela Divisão de Assuntos Culturais.

Para a organização deste evento, o planejamento foi realizado com a participação da coordenação do projeto, os 3 acadêmicos/estagiários, professores dos cursos da PROEX, pintura e desenho. Primeiramente, realizamos uma reunião para o planejamento das ações

que fariam parte do evento. Os professores dos cursos ficaram responsáveis por selecionar os trabalhos artísticos dos alunos para a exposição de encerramento do ano na Galeria de Arte. Com isso, a coordenação e os acadêmicos/estagiários organizaram todo o processo para a realização do evento, como convite ao coral de vozes, protocolo e a abertura do evento, que contou com a participação da comunidade em geral.

A metodologia utilizada para que o evento fosse realizado segue os trâmites já expostos, pois, dentre todos os eventos que acontecem no projeto da Galeria de Arte, os caminhos/ planejamentos são traçados com os mesmos teores, entretanto sempre respeitando cada especificidade.

Exposição Terra, cores e formas

A Galeria de Arte PROEX vem cumprindo com o seu propósito em meio à comunidade, abrindo espaço para o ensino e pesquisa para além da sala de aula, utilizando a Arte como ponto norteador à investigação do sensível e do pensar crítico. A partir da metodologia de planejamento/organização, a Pró-Reitoria de Extensão e Assuntos Culturais recebeu os alunos do Instituto João XXIII para uma visita ao espaço da PROEX e à Galeria de Arte.

A mediação dos estagiários e acadêmicos do curso de Artes Visuais, dentro das estratégias de ensino, pesquisa e extensão, trouxe aos alunos a oportunidade de conhecer um pouco da História do prédio da Proex, onde os eventos são promovidos e qual a função deste setor para com a comunidade. Os alunos da escola pública visitaram a Exposição Terra, cores e formas (Figura 5), que encantou aos olhos de um público que, pela primeira vez, esteve presente em uma Galeria de Arte, podendo assim compreender e vivenciar as relações que a Arte pode promover na formação do indivíduo.

Certamente, o trabalho de mediação realizado pelos acadêmicos/estagiários teve grande contribuição e impacto para o encantamento dos principiantes fruidores da Arte.

Percebemos, então, o quanto é importante a preparação e, ao mesmo tempo, o aprendizado desses acadêmicos, para que, na prática das suas funções pedagógicas, tenham a responsabilidade de despertar em seus alunos o olhar crítico sobre a Arte e sobre o mundo.

Figura 5 - Exposição Terra, cores e formas / Visitação ao prédio PROEX

Fonte: Arquivo fotográfico da Galeria de Arte PROEX

Terra, Cores e Formas foi uma exposição coletiva de artistas que têm como linguagem principal a Cerâmica, em suas diferentes dimensões e proposições. O título da exposição é uma alusão ao elemento terra, como o princípio básico da argila, manifestada em diferentes cores e formas e que compõe uma gama poética de possibilidades. Segundo o curador, “esta exposição apresentou possibilidades metamórficas que resultaram no processo de confecção e criação da Cerâmica. As obras são frutos das diferentes relações que cada artista, a partir de sua poética, estabelece com a própria matéria prima e o processo de criação.”

Foram expostas 14 obras, selecionadas pelo responsável da mostra coletiva, que têm na Cerâmica o principal elemento compositivo, utilizando-se de diferentes técnicas e propostas. A Cerâmica surge como uma forma de linguagem expandida, ora como escultura, ora como objeto, ora como forma, ora como conceito, ora como contexto histórico-social crítico. Produções que falam da Arte Clássica, Contemporânea e Conceitual, dividindo um mesmo espaço de fruição.

A Exposição teve a participação de 150 pessoas na abertura, e a visitação com monitoria e livre acesso contou com cerca de 500 pessoas, permanecendo em cartaz durante 40 dias. O importante deste e dos demais eventos que aconteceram no Projeto da Galeria de Arte PROEX foi apresentar a Arte em sua estética e poética, afinal, a Arte precisa ser contemplada por todos aqueles que se permitem tocar-se por ela.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os impactos sobre as ações desenvolvidas pelas atividades do Projeto de extensão “Galeria de Arte Proex: Um Espaço de muitas ações Culturais/Artísticas” foram significativos. As exposições artísticas e todas as outras atividades realizadas a partir do projeto de extensão contribuíram para a formação dos acadêmicos envolvidos, os quais estavam no apoio da organização, desde o princípio, com a curadoria, até as questões de monitoria aos alunos da escola pública e privada e comunidade em geral, com a supervisão ou mediação da coordenação do projeto e seus participantes envolvidos, sempre de forma colaborativa.

Todas as ações, as quais tiveram a participação dos acadêmicos/estagiários, acadêmicos/ artistas, trouxeram para sua formação pessoal e profissional uma aprendizagem significativa, que será desenvolvida no decorrer da sua formação e ação profissional. Os participantes tinham como responsabilidade a organização de protocolos, montagem, relatórios, postagem/divulgação nas redes sociais da galeria, monitoria, recepção, registro fotográfico, tudo programado com conhecimentos, a partir de uma metodologia, a fim de que pudesse ser contemplado e resultasse em eventos qualitativos extensionistas das artes e cultura, com a comunidade interna da instituição e a comunidade externa da região.

A Proposta do Projeto está vinculada ao Plano de Desenvolvimento da Instituição (PDI), possibilitando relacionar saberes que envolvem a Arte, a Cultura e a Educação. Isso permite aos acadêmicos práticas conscientes, sensíveis e críticas-reflexivas no ensino, na pesquisa e na extensão, com conhecimentos específicos sempre presentes das linguagens das Artes, construindo processos educacionais relevantes para si e para a comunidade em geral. Percebemos um envolvimento importante tanto da comunidade acadêmica, dos servi- dores, como da comunidade em geral, pois cada ação de evento extensionista realizado a comunidade acolhia e participava, gerando, nesse processo, uma cultura aberta à comunidade local e regional.

Promovemos uma ação nominada de 10' na Galeria, cujo objetivo é a socialização entre os servidores da PROEX, uma ação interna de impacto que lhes trouxe conhecimento cultural artístico, pois muitas vezes percebemos que esses servidores não estavam integrados às atividades desenvolvidas pela Divisão de Assuntos Culturais. Assim, com essa ação, buscamos socializar e trazer a todos a importância da Arte para a comunidade interna, além do significado e sentido de pertencimento nesse espaço de trabalho profissional no setor a que estão vinculados a Pró-reitoria de Extensão.

Entre muitas ações, como exposições, lançamentos de livros, corais, apresentações musicais, tivemos a oportunidade de apresentar talentos da nossa instituição, cidade e região, valorizando cada artista, escritor, músico que passou pela Galeria de Arte PROEX. O espaço da Galeria de Arte PROEX contou com a expansão de atividades artísticas, que, em conjunto às apresentações culturais/artísticas permitiram a formação de um público mais crítico/ reflexivo e apreciador de várias linguagens de arte.

Nosso objetivo, neste projeto de extensão universitária, foi desenvolver um processo significativo, com teor educativo, científico, interdisciplinar, cultural, crítico e reflexivo, indissociável ao ensino, a pesquisa e a extensão, potencializando, assim, a relação direta e trans- formadora entre a universidade e a comunidade em geral. Com isso, percebemos que não só para a comunidade acadêmica, mas para a comunidade em geral, o Projeto extensão "Galeria Proex: Um Espaço de muitas ações Culturais/Artísticas" trouxe uma qualidade de vida significativa no contexto cultural artístico para todos os envolvidos, apresentando a Arte em várias linguagens, em diversos formatos de ações, mas com muito comprometimento e responsabilidade de todos os envolvidos, um impacto que, cada vez mais, gera continuidades de atender e aproximar os caminhos com propósitos da extensão, articulando universidade e sociedade.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. Arte e Percepção Visual. São Paulo: Nova Versão, 2002. COLI, Jorge. O que é Arte. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

GUSDORF, G. Passado, presente, futuro da pesquisa interdisciplinar. Tempo Brasileiro. n. 121, p. 7-27. 1995.

JAPIASSU, H. Interdisciplinaridade e patologia do saber. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

RESOLUÇÃO. Conselho de Ensino, Programas e Projetos de Extensão. Resolução CEPE nº 236 de 08 de dezembro de 2009. Dispõe sobre a aprovação do regulamento das atividades de Programas e Projetos de Extensão Universitária da Universidade Estadual de Ponta Grossa: Conselho de Ensino, Programas e Projetos de Extensão, 2009. Disponível em: https://pitangui.uepg.br/secrei/cepe/Manual_legislacao/Extensao/02.pdf. Acesso em 28/07/2021.

CAPÍTULO 2

FESTIVAL FOLCLÓRICO NA ESCOLA: UMA EXPERIÊNCIA PEDAGÓGICA DO RESGATE DA MEMÓRIA FOLCLÓRICA AMAZÔNICA

Data de aceite: 01/03/2024

Carla Raphaela Figueira da Silva
Mestranda ProEF – FEFF/UFAM
Manaus – AM
http://lattes.cnpq.br/0724601285179745

Camila da Luz Vasconcelos
Esp. Dança Educacional – CENSUPEG
Joinville – SC
http://lattes.cnpq.br/5120971303854226

Lionela da Silva Corrêa
Docente da FEFF/UFAM
Manaus – AM
http://lattes.cnpq.br/0276334550669174

RESUMO: As escolas da região amazônica possuem uma cultura rica que pode e deve ser explorada de várias formas na escola, uma maneira é por meio de festivais, manifestação comum na região. O Festival Folclórico é a oportunidade que os alunos têm de conhecer melhor sua cultura e perceber a beleza de tudo que os rodeiam, além de demonstrar, por meio da dança, teatro e música o que há de mais íntimo na essência do seu ser. O objetivo desse trabalho é relatar a experiência de professores no processo organizacional de um festival folclórico em uma escola no município de Alenquer/PA. O objetivo do evento foi instigar o aluno a conhecer a sua cultura, bem como vivenciar as diferentes manifestações culturais por meio da dança, teatro e música. O projeto de resgate folclórico amazônico foi realizado na Escola Municipal de Ensino Fundamental Nova Esperança I, no município de Alenquer/PA, no mês de agosto, em alusão a data comemorativa do Folclore, 22 de agosto. A escola possui turmas de 1º ao 9º ano e Educação de Jovens e Adultos – EJA e foram divididas em 10 apresentações entre lendas e danças, organizadas por ciclos de ensino. O festival do resgate do folclore amazônico na escola se concretizou em uma noite cultural, assistido e ovacionado pelas autoridades públicas, comunidade escolar e sociedade em geral no Ginásio Municipal Octávio Proença de Moraes. Foi bastante elogiado pelo público presente que ficaram deslumbrados com as apresentações do evento e de forma favorável forneceu uma experiência única a todos os envolvidos.

PALAVRAS-CHAVE: Cultura; Dança; Folclore.

FOLK FESTIVAL AT SCHOOL: A PEDAGOGICAL EXPERIENCE IN RESCUING AMAZON FOLK MEMORY

ABSTRACT: Schools in the Amazon region have a rich culture that can and should be explored in various ways at school, one way is through festivals, a common event in the region. The Folklore Festival is the opportunity for students to get to know their culture better and perceive the beauty of everything that surrounds them, in addition to demonstrating, through dance, theater and music, what is most intimate in the essence of their being. The objective of this work is to report the experience of teachers in the organizational process of a folk festival in a school in the municipality of Alenquer/PA. The objective of the event was to encourage students to learn about their culture, as well as experience different cultural manifestations through dance, theater and music. The Amazonian folklore rescue project was carried out at Escola Municipal de Ensino Fundamental Nova Esperança I, in the municipality of Alenquer/PA, in the month of August, in reference to the commemorative date of Folklore, August 22nd. The school has classes from 1st to 9th grade and Youth and Adult Education – EJA and were divided into 10 presentations between legends and dances, organized by teaching cycles. The festival to rescue Amazonian folklore at the school took place in a cultural night, attended and applauded by public authorities, the school community and society in general at the Ginásio Municipal Octávio Proença de Moraes. It was highly praised by the audience present, who were dazzled by the event's presentations and positively provided a unique experience for everyone involved.

KEYWORDS: Culture; Dance; Folklore.

INTRODUÇÃO

A região Amazônica é uma das mais ricas regiões brasileiras em termos de cultura, por ter em seu folclore variadas manifestações culturais dentre lendas, mitos e danças, sendo influenciadas pela cultura indígena, africana, europeia. Segundo Rodrigues (2012), a cultura amazônica tem forte relação com a etnia indígena e, portanto, tem sua raiz constituída ao longo de milhares de anos. A complexidade se intensifica quando ocorrem os primeiros contatos dos indígenas com os europeus e os africanos e resulta em uma combinação interessante de harmonia encantadora e especial dessa troca cultural.

As manifestações culturais amazônicas são diretamente relacionadas a flora e a fauna, pois os povos amazônicos tem um vínculo muito grande com o meio ambiente e a partir dele são expressadas por meios de rituais, mitos, lendas e artesanatos. "Há uma característica marcante das populações amazônidas: a sua relação com o meio ambiente, pois é a partir dessa relação que acontecem as produções e vivências culturais" (SILVA; PAULINO, 2019).

Cultura rica que, está caindo em desuso e sendo esquecida com o advento da globalização e a expansão de novas manifestações que não estão inseridos no regionalismo amazônico. A propagação dessas novas expressões artísticas tem se intensificado bastante a ponto de sobressair a cultura regional originária. É importante perceber que toda cultura

deve ser acolhida sem reprimir ou oprimir outra. Pois cultura é um “todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade” (LARAIA, 2009).

A escola é uma instituição de ensino que tem como um dos princípios a liberdade de aprender, ensinar, pesquisar e **divulgar a cultura**, o pensamento, a arte e o saber, citado nas Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica (2013) e por meio da Educação Física, o aluno de Ensino Fundamental deve garantir o desenvolvimento, dentre as competências específicas da Educação Física para o ensino fundamental, a competência 7 “Reconhecer as práticas corporais como elementos constitutivos da identidade cultural dos povos e grupos” (BRASIL, 2017). E dentro desta composição inserimos dança folclórica.

Desse modo, foi realizado na Escola Municipal de Ensino Fundamental Nova Esperança I, na cidade de Alenquer, no estado do Pará, o I Festival Folclórico Amazônico, com o objetivo de instigar o aluno a conhecer a sua cultura, bem como vivenciar as diferentes manifestações culturais por meio da dança, teatro e música, pois nessa escola era comum apenas a prática das quadrilhas tradicionais e, principalmente, estilizadas como manifestação cultural. Esse evento aconteceu no mês de agosto, em alusão a data comemorativa do Folclore, 22 de agosto.

FOLCLORE

De acordo com Lima (1972), a palavra folk-lore teve seu primeiro registro em 22 de Agosto de 1846, por meio do arqueólogo inglês William John Thoms. A palavra Folk quer dizer povo; lore, o saber, o conhecimento, o costume, ou seja, folclore significa as tradições de um povo.

O folclore se refere ao conjunto de tradições, lendas, mitos, costumes e expressões culturais de um determinado grupo, transmitidos de geração em geração por meio da oralidade, rituais, festas populares, danças, músicas, artesanato e outras manifestações. Ele é caracterizado pela sua natureza informal e não oficial, sendo uma expressão autêntica da identidade cultural de um povo. O folclore desempenha um papel fundamental na preservação da identidade cultural de uma sociedade, proporcionando um senso de continuidade e pertencimento às gerações presentes e futuras.

O folclore amazônico reflete essa diversidade cultural e ambiental, incorporando elementos da natureza exuberante da região, como rios, florestas, animais e plantas, além de narrativas sobre seres mitológicos, espíritos da floresta, entre outros temas.

LENDAS

Lendas são narrativas tradicionais que contam histórias sobre eventos ou personagens que são geralmente considerados parte do folclore de uma determinada cultura ou região. Elas podem incluir elementos fantásticos, sobrenaturais ou mágicos e são frequentemente transmitidas oralmente de geração em geração ao longo do tempo.

A lenda, nesse sentido traduz-se como mito de origem-história sagrada que mostra o surgimento de uma determinada realidade (ELIADE, 2002).

Essas histórias podem ter diferentes propósitos, como explicar fenômenos naturais, transmitir ensinamentos morais, preservar tradições culturais ou simplesmente entreter e encantar as pessoas. Elas desempenham um papel importante na identidade cultural das comunidades amazônicas, contribuindo para a preservação e transmissão do conhecimento ancestral e da sabedoria popular.

Existem várias lendas amazônicas, dentre elas a Lenda da Vitória-Régia, Lenda da Iara, Lenda do Açaí, Lenda do Boto, Lenda da Mandioca que foram as lendas apresentadas no I Festival Folclórico da EMEF Nova esperança I, com dramatizações e danças típicas musicalizadas com o enredo temático.

DANÇAS FOLCLÓRICAS

As danças folclóricas são verdadeiras obras de arte que nos transportam para as raízes culturais de cada região de um país. Elas exibem com maestria os costumes e as crenças dos povos, retratando, de forma única, a história e a evolução da sua cultura ao longo do tempo.

Bregolato (2006) afirma que as danças folclóricas são praticadas desde o surgimento dos povos mais remotos, e a elas eram atribuídos diferentes significados que expressavam a vida cotidiana destas civilizações.

A Região Norte possui diversas danças folclóricas caracterizadas pela miscigenação entre o indígena, africanos e europeus. Carregam uma singularidade nas vestimentas, nos movimentos, nas indumentárias e nos significados advindos da originalidade daquela manifestação.

Como exemplo, o carimbó, dança típica do estado do Pará, que possui movimentos giratórios surgidos de um típico hábito de pescadores e agricultores paraenses, que sempre ao final do dia, após terminarem suas atividades, os trabalhadores costumavam se reunir para dançar ao som dos tambores.

METODOLOGIA

A escola possui turmas de 1º ao 9º ano e Educação de Jovens e Adultos – EJA e foram divididas em 10 apresentações entre lendas e danças, organizadas por ciclos de ensino. As apresentações foram: Lenda da Vitória Régia, Lenda da Iara, Zé Matuto e Matutando (folclore local), Lenda do Açaí (carimbó), Lenda do Boto (siriá), Ciranda, Lenda da Mandioca (boi), Ritmos paraenses (brega, calypso, tecno mélody) e Forró.

Por se tratar de um instrumento de avaliação bimestral, os alunos que não participaram da prática de lendas e danças realizaram pesquisas sobre essa temática – história, características, personagens, vestimentas e música – e confeccionaram o cenário das lendas, para que assim os conhecimentos culturais pudessem ser alcançados a todos.

Para o planejamento e execução do festival, foi realizado um cronograma para ensaios diários com cada apresentação, bem como a divisão de trabalhos entre os funcionários da escola, como a ornamentação personalizada, publicidade, vendas de iguarias regionais, limpeza, som e mídia.

RESULTADOS E DISCUSSÕES

As coreografias foram criadas respeitando os passos e características originais de cada apresentação, adaptando às dificuldades dos alunos, que não foram muitas por já se trabalhar a unidade temática “dança” nas aulas de Educação Física.

A socialização entre os alunos foi primordial, visto que eles não eram todos de uma só turma, houve a junção de quatro a cinco turmas para uma apresentação. Segundo Paraná (2008) “o ensino da dança tem a função social de contribuir para que os alunos se tornem sujeitos capazes de reconhecer o próprio corpo, adquirir uma expressividade corporal consciente e refletir criticamente sobre as práticas corporais” e Rissi (2012) afirma que “a partir das danças folclóricas, que representam a cultura de um povo, podem contribuir para a socialização dos alunos assim como o desenvolvimento de valores morais e sociais nela incutidos”.

Ensaio das danças - (Arquivo de acervo pessoal)

Nas dramatizações, foi possível observar dificuldades no aluno em se expressar com naturalidade, havendo um bloqueio por causa da timidez, pois não estão acostumados em fazer atuações teatrais, o qual foi superado no decorrer dos ensaios.

Segundo GALLARDO (2002) “as artes cênicas deveriam ser um dos pontos centrais de intervenção profissional da Educação Física, dado que elas se constituem na base da expressão corporal”, portanto, a dramatização é uma ferramenta fundamental na Educação Física, com o intuito de enriquecer a compreensão do mundo pelas crianças, permitindo-lhes explorar diversas expressões da cultura do corpo.

Lenda da Vitória-Régia (Arquivo pessoal)

Lenda da Iara (Arquivo pessoal)

Lenda do Boto (Arquivo pessoal)

Lenda do Açaí

(Arquivo pessoal)

Lenda da Mandioca

(Arquivo pessoal)

Quanto as músicas, buscou-se conservar a essência de cada manifestação cultural, pois os elementos folclóricos são valorizados e mantidos para garantir sua vitalidade e influência dinâmica, preservando sua importância histórica e cultural.

Segundo Scherer (2011), a música folclórica possui normalmente um caráter nacional distinto, reflete não só o temperamento de um povo, mas também as suas condições sociais, a presença de imigrantes e outras influências históricas, que poderão ser transmitidas e apropriadas pelo saber sistematizado, com vistas ao desenvolvimento psicossocial dos sujeitos.

Ao proporcionar conhecimentos sobre o folclore amazônico aos alunos, o festival folclórico se tornou um recurso pedagógico de conhecimento e valorização da cultura

amazônica. Foi possível observar que vivenciar através de dramatizações e dança trouxe aos alunos maior compreensão sobre as lendas e danças apresentadas. Os alunos que apenas pesquisaram sobre as apresentações e fizeram trabalhos somente escritos, apresentaram dificuldades na sua compreensão.

Durante o processo de ensaios, houve maior interação, coletividade e criatividade entre os alunos. Os alunos que tinham maior facilidade com as coreografias e encenação ajudavam os que tinham um pouco mais de dificuldade. Também, opinavam sobre modificar algum passo ou fala para melhorar a coreografia ou dramatização.

O mais complicado nesse projeto foi fazer os demais professores entenderem o real significado do folclore e diferenciá-lo das quermesses juninas, que basicamente é realizado somente com quadrilhas estilizadas, sem nenhum objetivo educacional, visando apenas a "obrigação" de apresentar uma dança.

CONCLUSÃO

O festival folclórico trabalhado dentro da escola proporciona a preservação da identidade cultural do povo amazônico, muitas vezes desconhecidas pelas novas gerações e substituídas pelas culturas midiáticas. O acesso às manifestações folclóricas é menor, se comparados à cultura midiática. Nesse sentido, a escola tem papel fundamental na conservação das tradições e costumes da riqueza cultural amazônica, proporcionando ao aluno conhecimentos da sua própria história.

Conhecer a sua cultura, bem como vivenciar as diferentes manifestações culturais por meio da dança, teatro e música contribuem para a formação cultural de cidadãos críticos e transformadores da realidade social. Utilizando o festival folclórico como uma ferramenta pedagógica de valorização da cultura regional.

Portanto, é necessário proporcionar o acesso ao conhecimento cultural regional para que o folclore amazônico não caia no esquecimento, instigando os alunos a participarem efetivamente do processo de identidade cultural, resgatando e conservando a cultura antepassada e a relacionando com a atual.

REFERÊNCIAS

BRASIL. Ministério da Educação. **Base Nacional Comum Curricular.** Brasília: MEC, 2017.

Brasil. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica.** Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BREGOLATO, R. A. **Cultura Corporal da Dança.** 2ª ed. São Paulo: Ícone, 2006.

ELIADE, M. **Mito e Realidade.** São Paulo: Perspectiva, 2002.

GALLARDO, J. S. P. **Discussões preliminares sobre objetivo de formação humana e capacitação para a pré-escola e as quatro primeiras séries do Ensino Fundamental.** Tese de livre docência. Campinas. FEF/UNICAMP, 2002.

LARAIA, Roque de B. **Cultura: um conceito antropológico.** 23. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

LIMA, R. T. **Abecê do Folclore.** São Paulo: Ricordi, 1972.

PARANÁ. Secretaria de Estado da Educação. **Diretrizes Curriculares da Educação Básica.** Educação Física. Curitiba: SEED, 2008.

RISSI, G. L; MENDES, E.H. **DANÇA FOLCLÓRICA NA ESCOLA: UM RESGATE DOS VALORES MORAIS E SOCIAIS.** O professor PDE e os desafios da escola pública paranaense. Volume I. 2012. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_unioeste_edfis_artigo_gelson_luiz_rissi.pdf Acesso em: 08 de fevereiro de 2024.

RODRIGUES, A. L. C. **A Complexidade da cultura amazônica e seu reflexo para a organização e representação da informação.** *AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, v. 1, n. 2, p. 10-25, 2012.

SCHERER, C. de A. **A Contribuição da Música Folclórica no Desenvolvimento da Criança**. Revista Educativa - Revista de Educação, Goiânia, Brasil, v. 13, n. 2, p. 247–260, 2011. DOI: 10.18224/educ.v13i2.1416. Disponível em: https://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/1416. Acesso em: 9 fev. 2024.

SILVA, E. K. S. da; PAULINO, I. R. **Amazônia como lugar de culturas: conceitos, contextos e condições identitárias e memoriais.** *Revelli*, Dossiê: Estudos Literários e Interculturalidade, v. 11, p. 1-18, 2019.

O CORPO E AS NOVAS MÍDIAS NA ARTE CONTEMPORÂNEA

Data de aceite: 01/03/2024

Edson Rodrigo Borges

RESUMO: O presente texto tenciona abordar a poética do corpo na arte contemporânea a partir da utilização de novas tecnologias. Utilizaremos, para tal, os teóricos Charles S. Peirce (2000) e Umberto Eco (1987) no que se refere à leitura dos signos do corpo na arte e, posteriormente, dos teóricos Julio Plaza (2000) e Arlindo Machado (2007) na inter-relação dos signos do corpo com a cultura e sociedade, bem como apontando através da fortuna crítica, uma nova possibilidade de leitura destes mesmos signos na contemporaneidade. Através do cotejo entre as artistas plásticas Lygia Clark (1970) e Diana Domingues (2005), indicaremos paradigmas da arte que perduram pela contemporaneidade e abrodaemos relações antagônicas resultantes destes modelos, colocando em questão a intervenção tecnológica como instrumento na produção artística, ou mesmo a efetivação de tais tecnologias nesta produção, questionando se estas tecnologias estão presentes a ponto de tornarem-se, por fim, a intercessão entre arte e vida.

PALAVRAS-CHAVE: Arte Contemporânea, Corpo e Novas Tecnologias.

INTRODUÇÃO

O presente texto tenciona abordar a poética do corpo na arte contemporânea a partir da utilização de novas tecnologias. Tal abordagem dar-se-á com o cotejo entre Lygia Clark (século XX) e Diana Domingues (século XXI), artistas em períodos distintos, buscando assim, traçar um perfil representacional do corpo na arte.

No primeiro momento, a partir de uma análise histórica, estabeleceremos paradigmas dentro da proposta, abordando as artes plásticas como recorte cultural, e dentro desta, as representações sígnicas do corpo.

Após as leituras sígnicas, verificaremos as intervenções midiáticas na arte. O objetivo aqui não é criar teorias complexas com relação às mídias e a produção de arte, mas sim, identificar até que ponto tais mídias servem apenas como suporte técnico para novos signos do corpo, ou se configuram, elas próprias, como arte corporal, como se observa em *Arte e Interatividade: autor – obra – recepção*, de Julio Plaza (2000):

> "[...] com os processos promovidos pela interatividade tecnológica, na relação homem-máquina, postura-se a 'abertura de terceiro grau'. Esta abertura, mediada por interfaces técnicas, coloca a intervenção da máquina como novo e decisivo agente de instauração estética, próprias da imagem de Terceira Geração."

Os desdobramentos desta proposta apontarão para a análise da poética do corpo na arte contemporânea a partir da utilização de novos meios como representação sintomática de uma cultura. Tais representações referem-se às novas formações culturais na era digital da comunicação, sendo de certa forma, um fenômeno explicado em parte, pelas tecnologias virtuais e pelas simbioses emergentes entre corpo e máquina. Segundo Plaza (2000), "*pensar a arte interativa dentro do contexto das Novas Tecnologias da Comunicação, como uma nova categoria de arte, requer um mergulho na história recente, à vista da expansão das noções de arte, de criação e também de estética*". Tal questão nos dá a possibilidade de abordar o corpo contemporâneo a partir da fortuna crítica indiciada por Plaza, ou seja, o repertório que engendra uma obra, bem como sua recepção ao longo do tempo.

Desta forma, indicaremos as tecnologias como atuantes no cotidiano, bem como nas produções artísticas contemporâneas, verificando por fim, se há uma intercessão da máxima "arte e vida", ou se, tais inovações midiáticas são apenas instrumentos nas construções artísticas acerca do corpo na contemporaneidade.

FORTUNA CRÍTICA E OS SIGNOS DO CORPO

> "O corpo é para a alma o seu espaço natal e a matriz de qualquer outro espaço existente [...]".
>
> Maurice Merleau-Ponty

A fortuna crítica será aqui explicitada de modo sucinto, traçando um panorama de contexto histórico para elucidar as percepções, interpretações e expectativas acerca do corpo contemporâneo tecnológico. Segundo Ferrara, *apud* Plaza, "*a participação do receptor – desejada, repelida, solicitada, estimulada, exigida – é tônica que perpassa os manifestos da arte moderna em todos os seus momentos*" e desta forma, continua o autor, "*caracteriza a necessidade de justificar a sua especificidade*". Plaza ainda alerta para a necessidade de se "*fazer um levantamento conceitual das interfaces, tendências e dispositivos que se situam na linha de raciocínio da inclusão do espectador na obra de arte*", pois para ele, o percurso percorrido por esta linha é:

> "[...] participação passiva (contemplação, percepção, imaginação, evocação, etc.), participação ativa (exploração, manipulação do objeto artístico, intervenção, modificação da obra pelo espectador) participação perceptiva (arte cinética) e interatividade, como relação recíproca entre o usuário e um sistema inteligente".

Desta forma, Plaza propõe a fortuna crítica como "*fundamental, visto que a história reaparece sob o formato virtual*". Assim, contextualizaremos relações sígnicas do corpo a partir das representações anteriores até as que se apresentam hoje, diante de nossa proposta.

Antes de aprofundar o que se entende por *arte e signos do corpo*, identificaremos o que são estes signos e o que têm em relação ao corpo. Quando falamos de signos, é importante encontrar definições para tal; aqui os signos tratados são aqueles abordados por Peirce. De modo que o signo é aquilo que

> "[...] substitui algo, para alguém, em certa medida e para certos efeitos; define-se como 'qualquer coisa que conduz alguma outra coisa (seu interpretante) a referir-se a um objeto ao qual ela mesma se refere (seu objeto), de modo idêntico, transformando-se o interpretante, por sua vez, em signo, e assim sucessivamente, *ad infinitum*'. É de se notar que o termo 'interpretante' refere, na nomenclatura semiótica peirceana, o signo equivalente que se cria na mente da pessoa a quem o signo se dirige. A cadeia infinita de signos revela, então, o traço que permite caracterizar o ser humano como um incansável produtor de signos, presentes em todas as civilizações e culturas, até porque, ocorrendo no seio de um grupo social, o signo é um fato culturalizado. Não terá fim a capacidade semiótica do *homo significans*. Por conseguinte, o significado de um signo é um outro signo." (MUCCI, 2008).

A partir daí, vale apontar também que a escolha pelas questões sígnicas do corpo dentro da arte deu-se pelas sugestões culturais que estas oferecem, pois, na arte, é possível encontrar fatores sócio-culturais implícitos de um determinado período e contexto histórico. Umberto Eco em *Retórica e Ideologia* aponta tais questões como o "*universo do saber do destinatário e do grupo a que pertence, os seus sistemas de expectativas psicológicas, suas atitudes mentais, a experiência por ele adquirida, os seus princípios morais*".

Portanto, Eco conclui apontando o aparato sígnico como remissivo ao aparato ideológico, e vice-versa, e complementa dizendo que "*a Semiologia, como ciência da relação entre códigos e mensagens, transforma-se concomitantemente na atividade de identificação contínua das ideologias que se ocultam sob as retóricas*". Por fim, ele acrescenta que a "*Semiologia mostra-nos no universo dos signos, sistematizado em códigos e léxicos, o universo das ideologias, que se refletem nos modos pré-constituídos da linguagem*".

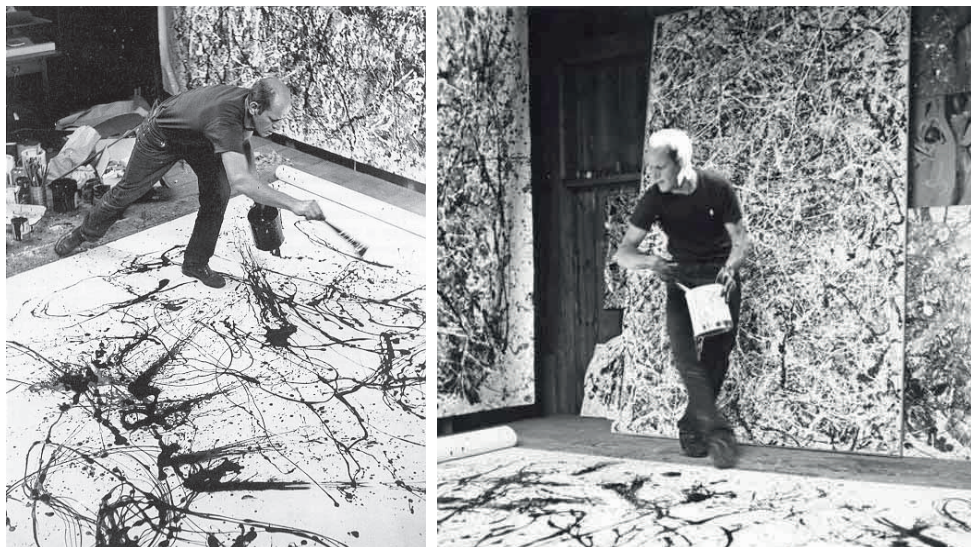
Analisando assim, por exemplo, representações sígnicas dos corpos nas artes da Idade Média, e retomando certo grau de contextualização histórica, perceberemos as questões referentes aos cânones religiosos que nos apontam uma representação sempre simbólica do corpo, e não uma representação buscando veracidade ou mimese, numa espécie de realidade. Isto nos evidencia o caráter religioso, o corpo ou sujeito não são importantes, mas sim o que estas imagens simbolizam. Já no período que se entende por Renascimento, a idealização das formas do corpo a partir de ideais estéticos gregos, ou seja, os corpos perfeitos e ideais, as simetrias das imagens e formas muito bem definidas,

mostram um racionalismo generalizado nas representações; enriquecido pelo surgimento dos retratos, caracterizando o indivíduo e sua classe social. Estas questões indicam uma forma representacional, como também a tendência de uma sociedade em interpretar seus signos culturais a partir do homem, criando aí a contraposição à Idade Média.

Esta pequena apresentação histórica serve apenas para justificar a afirmativa de que o corpo durante toda a tradição das artes até o século XIX, foi utilizado como objeto da arte, ou seja, uma espécie de conteúdo na representação visual. A partir do século XX, mudanças significativas operaram no que se refere ao tipo de abordagem que muitos artistas começavam a dar ao corpo, assim, de objeto representado, o corpo passa a ser sujeito e objeto da arte.

Weibel afirma que o momento crítico começou com a pressão representacional fiel, imposta pela fotografia, e assim, "*a pintura perdeu o interesse na representação da realidade visível e, em lugar disso, transformou os meios de representação no assunto mesmo da representação — da cor até o pincel, da tela até a moldura.*" Não só aponta este deslocamento na representação a partir dos pintores, como também coloca como desaparecido o objeto representado, "*sendo substituído pelo objeto real: o* ready-made". A partir de então, "*as telas mesmas podiam ser rasgadas; por fim, só as molduras vazias ou as costas dos quadros foram apresentadas até a substituição da superfície da tela pela superfície da pele*".

Profícuo influenciador, Duchamp, deu abertura a todas as manifestações da arte que buscam fusão com a vida. Pollock, nessa esteira da intercessão entre arte e vida, fez mais do que pintar sobre grandes superfícies, a *action painting* tornou-se um ato corporal implícito na tela, feito do corpo resultante na pintura, que por vezes, terminou na pintura do próprio corpo, numa obra sem tela, como prelúdio a se transformar em arte.

Marcel Duchamp e Eve Babitz, *Jogando Xadrez*, 1963.

Fotografia de Hans Namuth. Pollock trabalhando em *Ritmo de outono*, de 1950.

Já a partir dos anos cinqüenta, dentro das artes, constituem-se tendências que traduzem e em certa medida antecipam as mudanças produzidas pelas tecnologias. Segundo Plaza, isto pode ser verificado por um lado pelo fato do artista se interessar "*por uma nova forma de comunicação em ruptura com o contexto mass-mediático e unidirecional, uma tendência que procura a participação do espectador para a elaboração da obra de arte, modificando, assim, o estatuto desta e do autor*". Plaza ainda complementa tal relação apontando que "*por outro lado, há tendência que insiste mais na produção que no produto e tenta, portanto, desconstruir o processo criativo*".

Todas as manifestações no início dos anos sessenta reverberavam o sentido de fazer a arte emergir da vida, proposta pelo Dadaísmo, centrando-se nos gestos da existência humana. Concomitantemente, em meados dos anos sessenta, no Brasil, as manifestações artísticas tinham dois ícones principais, Lygia Clark e Hélio Oiticica. Iniciados no movimento neoconcreto, estes artistas visavam à arte como um "quase-corpo", ou seja, não viam a obra de arte como uma máquina ou mesmo como um objeto.

> "Onde Malevitch utilizava ainda, em 1913, a intermediação do quadro para exprimir, através do *Quadrado negro em fundo branco,* a 'sensibilidade da ausência do objeto', Lygia Clark ataca a própria intermediação; ela afasta o quadro, coloca-nos face a face com o mundo e nos pede que mergulhemos nele. É o que ela chama de 'vivência'". (Clay, 1968, p. 13).

Lygia Clark – Naruna de Andrade e Carlos

Lygia Clark e Hélio Oiticica criaram obras que incitavam uma gestualidade performática por parte de um público participante e que repensavam, assim, ações corporais e psíquicas através de sua encenação artística. Com o desaparecimento do objeto em Lygia Clark, a obra se direcionava para o sujeito há tanto esquecido. Buscando a participação ativa do público, suas obras tencionavam o estado psíquico. Isto se dava através de ambientações próprias e sessões realizadas através de objetos “sem valor”.

Hélio Oiticica - *Parangolé P4 capa 1* - 1964 - Acrílica sobre tecido-plástico-filó de algodão-tela de nylon e cordão - Projeto Hélio Oiticica - Rio de Janeiro

Lygia Clark – Máscaras sensoriais 1967.

> "Concomitantemente, o corpo posto em evidência, apropriado pelos diversos meios de comunicação, é utilizado como valor/signo dentro de uma economia política. [...] A dialética básica de Clark é a tensão entre o dentro e o fora, o eu e o outro, o intelectivo e o sensório, o prazer e a realidade". (MILLIET, 1992, p. 109 - 178).

Vale apontar aqui, no que diz respeito às manifestações artísticas deflagradas nas outras abordagens do corpo, que estes artistas brasileiros se enquadravam nas correntes internacionais; mas, em certa medida, destacavam-se por preconizar em suas ações, a participação ativa do público, ou seja, estavam voltadas muito mais para a ação corpórea do espectador do que para o corpo do próprio artista, com isso, abriram caminho para a linha mais forte e fundamental presente na arte tecnológica recente, a interatividade.

De modo bastante interessante e interpenetrado, vemos a relação que Plaza estabelece entre este momento artístico com a teoria da estética da Recepção:

> "No final dos anos sessenta e no campo da literatura, os estudos de alguns teóricos da escola de Konstantz (Jauss, Iser, entre outros), criam a Estética da Recepção onde concluem que os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador. Na Teoria da Recepção 'nenhum texto diz apenas aquilo que deseja dizer' e 'o sujeito da produção e o sujeito da recepção não são pensáveis como sujeitos isolados, mas apenas como social e culturalmente mediados, como sujeitos *transubjetivos*'".

Como tentamos demonstrar até aqui, a arte é produzida a partir dos signos reconhecidos dentro de sua cultura e transposta com as mídias disponíveis, ou seja, os artistas valem-se de todos os artifícios possíveis para a criação de seus signos, e segundo Arlindo Machado, "*a arte sempre foi produzida com os meios de seu tempo*", e por isso, "*as artes midiáticas representam a expressão mais avançada da criação artística atual e aquela que melhor exprime sensibilidades e saberes do homem do início do terceiro milênio*".

Pudemos verificar ainda as relações estabelecidas entre as representações do corpo e sua relação sócio cultural. Até aqui a abordagem acerca das representações do corpo apontaram para as teorias receptivas e em certa medida indicativas do que pressupõe corpo e tecnologia na arte. Vimos o corpo simbólico – participação passiva –, o corpo fenomenológico – participação ativa – e partimos efetivamente para a tecnologia e interatividade.

Em meados dos anos oitenta, uma onda capitalista assola o mundo, abertura de novos mercados e políticas de globalização começam a se enunciar. Tais questões refletem-se nos discursos artísticos e segundo Jones, "*frente à mercantilização dos corpos e dos egos, própria do pancapitalismo, a estratégia de muitos artistas foi a de exagerar, de maneira parodística e potencialmente crítica, os simulacros do eu e do corpo em um mundo artístico reificado*".

À luz deste novo paradigma na arte, a comercialização exagerada, os meios de reprodução de imagem, no que se entendem as mídias de massa, foram extremamente exploradas, agregadas às poéticas satíricas, irônicas, abordando a fugacidade efêmera dos corpos, estas mídias de massa assumem forma nos trabalhos de Cindy Sherman e Jeff Koons.

Cindy Sherman, *Film Still*, 1978.

Sem título, fotografias sobre papel.

Sherman trabalha a fotografia, explorando a si própria, como signo para o universo feminino. Em 1978, realizou uma série de fotografias em preto e branco que evocavam um universo feminino semelhante aos desdobrados no cinema. Em cada uma das fotografias, a artista explorava as várias facetas da mulher, desde a fatal até a inocente e pura. Em Heartney (2002, p. 57), "*os* Stills Films *de Sherman foram aprovados por teóricas*

feministas que os consideraram uma exposição brilhante da idéia de feminilidade como mascaramento" e ressalta ainda dentro deste universo crítico sobre a mulher, a desenvoltura com que a artista explorava de uma pose à outra "*nunca traindo a noção da individualidade essencial*", e que por isto, "*aclamaram seu trabalho como uma análise das operações do olhar masculino que tornam a mulher um objeto*".

Jeff Koons, *New Hoover Convertibles/New Shelton Wet Drys 5 Gallon Doubledecker*, 1981-87.

Jeff Koons, por sua vez, explora a potencialidade mercadológica, numa espécie nova de significação do *pop*. Segundo Heartney (2002, p.47–48), "*utensílios e mercadorias glamourizadas ressurgiram na obra de Jeff Koons. Ele colocou aspiradores de pó novos, sem uso, em caixas de acrílico, de estilo minimalista*". Heartney prossegue, apontando que estas máquinas, "*protegidas do ambiente corruptor*", pretendiam evidenciar "*o estado do objeto, sempre novo e imutável, com o observador sempre envelhecendo, mortal*". A partir destas práticas — reproduzidas em outras obras —, Koons demonstra que as mercadorias são "*os nossos egos mais perfeitos e que o nosso desejo delas é o desejo de estados imutáveis do ser*".

Jeff Koons, *Wolfman* (Close-Up), 1991

No final dos anos 80, a fotografia tomou o corpo humano como seu objeto central. Existem uma série de motivos para isso, mas como ilustração, podemos entender que esta fascinação pelo corpo está ligada ao advento de novas tecnologias e conhecimentos técnicos — produção, reprodução e distribuição de imagem —, sem contar as questões científicas envolvendo genética e outras áreas, capazes de criar rápidas modificações no corpo.

Apostando nos movimentos do corpo do observador, as videoinstalações[1] criam interações coreográficas destes corpos que se configuram eletrônicos, em contraponto com os presenciais dos observadores. Mas só a partir dos anos 90 é que estas videoinstalações tornar-se-iam mais complexas, principalmente pelo advento dos computadores baseados em redes ou nas ciber-instalações contemporâneas.

O que se percebe na entrada dos anos noventa, é que com o advento destas mídias, o corpo torna-se novamente o foco do artista, não seu corpo, como nas décadas de cinqüenta a setenta, mas o corpo que busca deslindar novas possibilidades de existir em um ambiente urbano e tecnológico.

1 "[...] o vídeo, seja qual for o assunto que visa referenciar, é eminentemente uma arte do corpo, pois nele, o corpo humano é, via de regra, usado como seu instrumento central. [...] o vídeo é capaz de gravar e retransmitir ao mesmo tempo, produzindo efeito instantâneo de *feedback*. Desse modo, o corpo fica que interposto entre duas máquinas, como abertura e fechamento de um parêntesis. O primeiro deles é a câmera; o segundo, o monitor que reprojeta a imagem do *performer* com a imediaticidade de um espelho. [...] Se o vídeo, por si mesmo, é uma problematização implícita ou explícita do corpo, nas videoinstalações que adentraram as décadas de 80, 90, perdurando até hoje, é o corpo do observador que é chamado ao diálogo com as dimensões de corporeidade com que as imagens videográficas lidam". (SANTAELLA, 2004, p.70).

Estas experimentações e disseminações do corpo em imagens-foto e videográficas eram apenas o prenúncio das transformações que o corpo físico sofreria para o corpo tecnológico a partir dos anos 90. Com o advento das tecnologias computacionais, nanotecnologias e engenharia molecular, os anos 90 assistiram a uma nova transformação da relação do artista com o corpo.

A ARTE E O CORPO CONTEMPORÂNEO

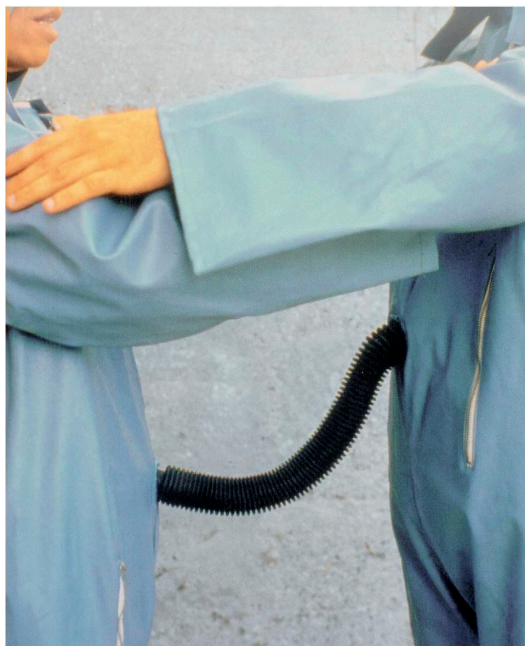
Atualmente uma artista brasileira vem destacando-se de modo significativo dentro das artes por utilizar o que há de mais avançado em tecnologia. Diana Domingues, artista do sul do Brasil, tem explorado as relações entre homem e máquina em suas mais amplas potencialidades. Segundo a artista, "*as tecnologias numéricas, as interfaces e as redes oferecem novas formas de vida expandidas pelas tecnologias ao que se denomina pós-biológico*"[2], e com isso, há abertura para que os artistas explorem uma nova possibilidade de arte, "*surge a Ciberarte que se caracteriza por ser uma arte totalmente comportamental que envolve o corpo em ação.*" Diferindo das artes performáticas citadas, neste momento, a arte interativa oferece ao participante "*tipos de comunicação onde o comportamento do corpo conectado a tecnologias provoca comportamentos do sistema artificial*", criando desta forma, comunicações nas áreas que unem níveis "*viscerais e vitais, o natural, o artificial e o virtual tecnológico*".

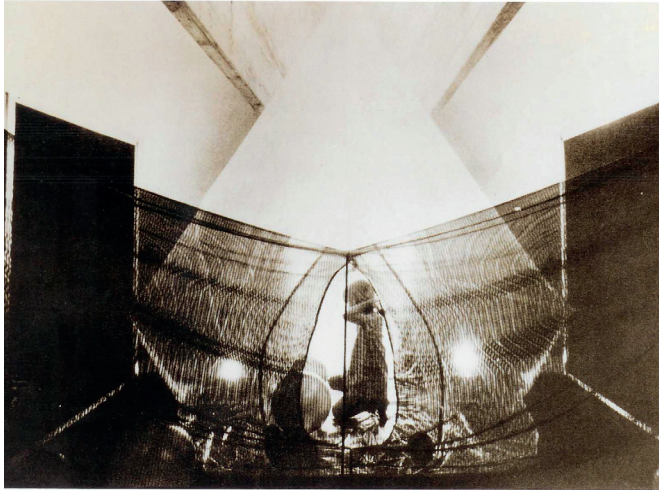
Tal questão é abordada por Plaza a partir dos "*ambientes artísticos acrescidos da participação do espectador*" que contribuem para "*o desaparecimento e desmaterialização da obra de arte substituída pela situação perceptiva: a percepção como re-criação*". Numa clara remissão à arte dos anos sessenta, com as suas noções de "*ambiente*" e "*participação do espectador*". Ao passo que os *Happenings*, *Body Art* e *Performances* discutiam o corpo do artista como elemento crítico de uma sociedade, as proposições de Lygia Clark convidam o público a participar – o que ocorre na *ciberarte* a ela se assemelha por também convidar o público à participação.

> "A *Cibercultura* propõe uma forte questão antropológica: repensar a dimensão do corpo. [...] Os sistemas interativos oferecem rituais antropológicos mediados por tecnologias que ampliam a comunicação humana e propiciam tipos de relação somente experimentadas quando estamos conectados ou, no caso da rede, hiperconectados, a tecnologias numéricas através de suas interfaces de acesso". (DOMINGUES, 2008)

Vale ainda apontar que em Lygia Clark o corpo do participante é estimulado de fora para dentro, numa espécie de resgate das percepções do corpo como um todo, com o externo do mundo. Observamos aí a influência fenomenológica de Merleau-Ponty, no que se refere ao corpo "*vidente e visível*". Nas artes cibernéticas, a visualização do corpo é de dentro para fora, ou seja, os mecanismos advindos de outras áreas de conhecimento,

2 Texto extraído do site http://www.arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/diana.htm (em 10/05/08)

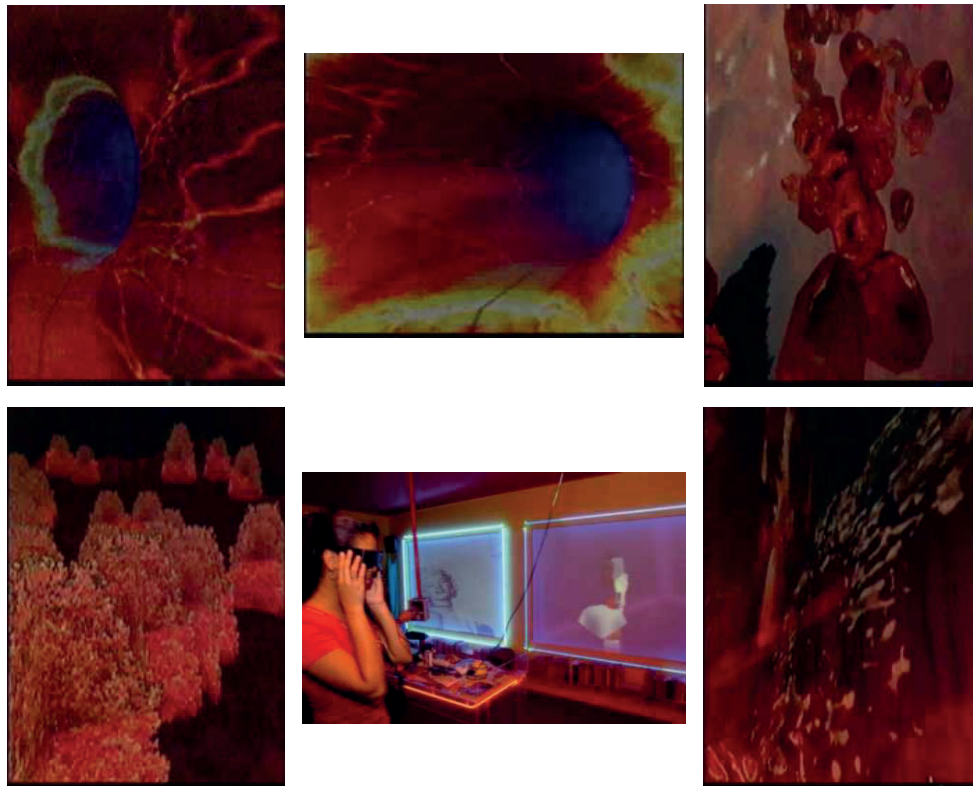
como a medicina, biologia, etc., são aplicados de modo articulado para criar no público as aproximações com o não visível do corpo. Estas relações internas, que se externalizam por meio dos mecanismos tecnológicos, estabelecem novos paradigmas de interpretação sensória sobre o corpo, reinventando nossa memória do mesmo.

Lygia Clark, *O eu e o tu, série roupa-corpo-roupa*, 1967.

Lygia Clark: *Estruturação do Self*, a partir de 1976.

Lygia Clark, *A casa é o corpo*, 1968.

O que se propõe com a *ciberarte* é a mescla entre "*biofeedback*" e "*technofeedback*", numa espécie de troca de informações entre o biológico e o tecnológico, por meio de interfaces que colocam em ligação sistemas distintos.

Para a artista, esta relação híbrida faz com que o corpo desencadeie determinados rituais de comunicação, e nestas zonas de interação, não se pode mais separar o que é biológico do que é tecnológico. Com isso, segundo ela, "*o que se processa nas zonas de intervalo são realidades 'úmidas' onde a vida à base de carbono está amalgamada ao silício*", em correntes de fluxos que permeiam a "*arquitetura das redes nervosas humanas e das redes nervosas artificiais*". Ao descrever uma de suas obras, denominada *Our Heart*, a artista[3] aponta para as relações entre a instalação somada às tecnologias:

> "'*OUR HEART*' é uma instalação interativa que oferece ecografias e simula paisagens do coração em realidade virtual gerando um ambiente imersivo onde os batimentos cardíacos de um coração em pleno funcionamento mudam o ambiente. O participante se desloca com uma interface sobre o corpo dentro de um ambiente transparente colocado no espaço físico de uma sala. A situação procura simular um órgão do interior do corpo. Imagens são projetadas sobre esta espécie de tenda. Somente um participante caminha dentro da sala com a interface. O funcionamento de seu coração muda o ambiente virtual. [...] A aquisição e comunicação dos dados é feita pelas ondas sonoras do coração traduzidas em sinais elétricos. Esses sinais são recebidos pelo computador, digitalizados e processados. A experiência imersiva está lincada aos inputs lidos pelo 3D tracker e apresentada no capacete de realidade virtual. Ao mesmo tempo a situação é projetada sobre a tenda e possibilita que as pessoas fora do ambiente visualizem as mutações nas paisagens cardíacas e o comportamento do ambiente". (DOMINGUES, 2008)

3 Os artistas tecnológicos estão mais interessados nos processos de criação artístico e de exploração estética do que na produção de obras acabadas. Eles se interessam pela realização de obras inovadoras e "abertas", onde a percepção, as dimensões temporais e espaciais representam um papel decisivo na maioria das produções da arte com tecnologia. PLAZA, Julio. "Arte e interatividade: autor – obra – recepção". In: Catálogo Eletronic Art Exhibition. 13th SIBGRAPI 2000. Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing. Caxias do Sul: Lorigraf, 2000.

Diana Domingues, *Our Heart*, instalação video interativa.
Imagens de http://www.arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/diana.htm

O que em Lygia Clark era uma experiência intimista de resgate do sensório é explorado, agora, por caminhos nunca antes possibilitados, tornando o “interno pessoal” em “externo coletivo”. Cria-se uma metáfora dicotômica entre o físico e o líquido. O que vai desde a inteireza da descoberta do corpo na obra de Clark até a sublimação não perceptiva de um corpo reconhecível, e por isso, fantasmático. Uma das questões acerca da metáfora do corpo físico / líquido é: em que medida este corpo pode potencializar o seu conhecimento do mundo — sobre o mundo — na interatividade com ambientes virtuais? Domingues acredita que seja esta a “*condição* [segundo a qual]*, pelas interações complexas entre o orgânico e o inorgânico, o real e o virtual, o natural e o artificial, não podemos pensar mais* [em] *nos limitar à vida como ela é ou era, mas recriar o mundo, pensando na vida*”.

> “[...existe algo] entre o universo orgânico do corpo e o universo mecânico da tecnologia em prol de uma nova lógica da complexidade capaz de reconhecer que a vida do corpo e seus ambientes externos e mesmo internos estão inextricavelmente mediados pelas máquinas”. (PALUMBO, 2003, p. 31).

Retomando ainda algumas de nossas abordagens que convergem com as proposições da artista, podemos comparar estas questões como sendo relações dialéticas entre o real e virtual, intelecto e sensação, corpo e mente, sujeito e objeto. Isto se deve ao fato de que, ao manipular sensações corpóreas de dentro para fora, o participante acaba por ser instaurador de um mundo sensível que se configura visível. Ao conectar-se por meio de interfaces, estes mecanismos propiciam uma capacidade expandida de comunicação, oferecendo ao indivíduo a possibilidade de interagir sensoriamente com o mundo circundante.

Vimos um desdobramento fenomenal das possibilidades do corpo dentro da arte: representação, apresentação, manifesto, questão, mercantilização, e por agora, virtualização.

CONCLUSÃO

> "... a História, em fim de contas, é a história do lugar fantástico por excelência, isto é, o corpo humano".
>
> R. Barthes.

Evidenciando um desfecho para as abordagens acerca do corpo na arte contemporânea, retomaremos alguns apontamentos. Pudemos perceber, num primeiro momento, a importância da cultura dentro da vida do indivíduo e da sociedade; desta forma, verificamos que a partir do século XX houve uma nova configuração do olhar humano sobre si mesmo, se não pelo advento das reproduções mecânicas de imagem, ao menos pela necessidade de inovação no campo das artes plásticas. Ao focar-se, o homem transferiu o olhar do divino para si, para a crueza de sua existência. Este mesmo corpo que outrora era símbolo da integridade humana sofre a divisão entre sujeito e objeto. Para Villaça e Góes (2001, p.132) esta "*instabilidade ou impossibilidade de representação corporal surge como efeito de fatores como o abandono da concepção divina dos corpos*", e conseqüentemente, pelo "*crescimento do materialismo com as teorias do homem-máquina, base de uma relação mais técnica do que ética com o corpo e a crise do humanismo depois das grandes guerras*".

O avanço tecnológico, bem como os novos meios para a produção e distribuição de imagens, criam um contato cada vez mais intenso do sujeito e seu corpo. Para Levy (1996, p.27) devido ao modo como o homem contemporâneo relaciona-se com o corpo, surge o processo de "*virtualização dos corpos*".

Segundo Levy, dentre todas as afetações físicas sofridas pelo corpo neste processo de virtualização, a percepção é a mais atingida. A indistinção entre real/virtual, externaliza cada vez mais a percepção para fora do corpo do homem, o que se promove graças às novas tecnologias. Isto faz com que se reinvente permanentemente a percepção através

das experiências vivenciadas. De modo que, com as novas tecnologias, "*o corpo sai de si mesmo, adquire novas velocidades, conquista novos espaços. Verte-se no exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade concreta. Ao se virtualizar, o corpo se multiplica*". (LEVY, 1996, p.33). Ao se virtualizar, o corpo permite ao sujeito "*uma reinvenção, uma reencarnação, uma multiplicação, uma vetorização, uma heterogênese do humano*" (LEVY, 1996, p.33).

É importante perceber que estes meios tecnológicos, como tantos outros, vieram para ficar, e por serem relativamente novos, tendem a abrilhantar o olhar dos artistas, mas até que as sociedades, como um todo, recebam estas tecnologias em seu cerne, muitas outras significações serão produzidas.

Percebemos, por fim, que as novas mídias são uma tendência artística que extrapolam a relação instrumental com a produção de arte, dando uma nova percepção ao que se entende por corpo, abrindo novas possibilidades de relacionar tais questões com a contemporaneidade cultural, numa busca por novos modelos artísticos e desdobramentos deste, que por tanto tempo, foi tema e objeto de arte, mas que nunca sofreu, diretamente, mutações significativas em seu ser – o corpo.

REFERÊNCIAS

CLAY, Jean. *Revista Robho*. Fac-símilar, nº 4, 1968.

CLAY, Jean. *Revista Robho*. Fac-símilar, nº 5 e 6, 1971.

DOMINGUES, Diana. http://www.arteonline.arq.br/museu/ensaios/ensaiosantigos/diana.htm (em 10/05/08).

ECO, Umberto. *A Estrutura Ausente: Retórica e Ideologia*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

HEARTNEY, Eleanor. *Movimentos da Arte Moderna:Pós-Modernismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

JONES, Amelia e WARR, Tracey. *The artist´s body*. London, Phaidon Press, 2000.

LEVY, Pierre. *O que é o virtual*. Trad. Paulo Neves, São Paulo. Ed. 34, 1996.

MACHADO, Arlindo. *Arte e mídia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O Olho e o Espírito*. São Paulo, Cosac & Naify,2004.

MILLIET, Maria Alice. *Lygia Clark: obra-trajeto*. São Paulo: Edusp, 1992.

MUCCI, Latuf Isaias, s.v. "*Signo*", *E-Dicionário de Termos Literários*, coord. de Carlos Ceia,

NÖTH, Winfried. *Strukturen des happenings*. Hildesheim/New York, Georg Olms Verlag, 1972.

PALUMBO, Maria Luisa. Lucinda Byatt (trad.). *New wombs. Eletronic bodies and architectural disorders*, Basel, Birkhäuser, 2003.

PLAZA, Julio. “Arte e interatividade: autor – obra – recepção”. In: Catálogo Eletronic Art Exhibition. 13th SIBGRAPI 2000. Brazilian Symposium on Computer Graphics and Image Processing. Caxias do Sul: Lorigraf, 2000.

SANTAELLA, Lucia. *Corpo e Comunicação:sintoma da cultura*. São Paulo: Paulus, 2004.

VILLAÇA, N. e GÓES, F. *A emancipação cultural do corpo*. In: VILLAÇA, N. e GÓES, F. (org.). *Nas fornteiras do contemporâneo: território, identidade, arte, moda, corpo e mídia*. Rio de Janeiro: Ed. Mauad/FUJB, 2001.

CAPÍTULO 4

O ESTUDO DA GENEALOGIA NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA NO BRASIL

Data de submissão: 29/01/2024 *Data de aceite: 01/03/2024*

Leyde Kelly Miranda
CEFET-MG - Graduanda em Engenharia Civil
Varginha - MG
http://lattes.cnpq.br/1834156370297840

Wendel de Miranda
Especialista em Gestão Ambiental
Centro Universitário do Sul de Minas
Varginha - MG
http://lattes.cnpq.br/6483320072876800

RESUMO: Cada ser humano num dado momento já ocupou-se de conhecer suas origens. A explicação científica de acontecimentos históricos como conseqüência de ambiente, educação e hereditariedade. Traz o estudo da genealogia como um caminhos entender a necessidade humana para o controle de sua prole num intervalo temporal e estabelecer de alguma forma a perpetuação ao longo da história. Este trabalho visa apresentar a via mais comum aos interessados em genalogia e as ligações de diversas ciências com este tema. De forma simples, clara e modal uma breve introdução revela a linha de tempo e a primeira forma de transmitir a ancestralidade, traz um arcabouço jurídico que protege os arquivos realizados ao longo dos séculos, pela igreja Católica, pelos cartórios de registro civil e atualmente as formas disponíveis de registros. Traz a metodologia investigativa, insistente e interativa empregada na construção da árvore genealógica dos autores. Enfatizando a correlação entre história, sociedade e genealogia oferecendo segurança e um norte a quem se interessar a mergulhar neste universo infinito.

PALAVRAS-CHAVE: genealogia, pesquisa, história.

ABSTRACT: Every human being, in this moment, has tried to learn about their origins. The scientific explanation of historical events as a consequence of environment, upbringing and heredity. The genealogy's study is a way of understanding the human need to control their offspring over a period of time and somehow establish perpetuation throughout history. This work aims to present the most common pathway for those interested in genalogy and the links between various sciences and this subject. In a simple, clear and modal way, a brief introduction reveals the timeline and the first way of transmitting ancestry, provides a legal framework that protects the archives

made over the centuries by the Catholic Church, civil registry offices and currently available forms of records. It describes the investigative, insistent and interactive methodology used to build the authors' family tree. It emphasizes the correlation between history, society and genealogy, offering security and guidance to anyone interested in delving into this infinite universe.
KEYWORDS: Genealogy, research, history.

INTRODUÇÃO

A história, a humanidade, o tempo e as gerações evoluíram e permitiram avanços no campo da compreensão e transmissão dos saberes desde a pré história aos dias atuais como sociedade. Revela a necessidade humana para o controle de sua prole num intervalo temporal e estabelecer de alguma forma a perpetuação ao longo da história. Este trabalho que traz uma reflexão de um tema inesgotável parte da reflexão acerca do que veio a se constituir a família, onde, como, por quem e porque. Questões que em todo ser humano numa certa etapa da vida se pergunta atraves dos instrumentos atuais e da tecnologia propagada atualmente. A genealogia é o estudo das histórias familiares e o rastreamento de suas linhagens. Esta arte é um hobby envolvente e gratificante que envolve milhares de indivíduos ao longo do tempo e em diferentes formatos de cultura e sociedade. A história torna-se nova e pessoal através da genealogia - diz-se frequentemente que traz um ponto de vista completamente novo para a pessoa que começa a pesquisar sobre a genealogia, sua árvore, personalidades e história. Cientificamente é definada por SCHAEFFER:

> "Aquêle estudo nos permite hoje em dia, em muitos casos, a explicação científica de acontecimentos históricos; mostranos porque certas pessoas, em determinadas situações, agiam desta e não de outra maneira, simplesmente porque o seu caráter — uma conseqüência de ambiente, educação e hereditariedade — as impelia para tais resoluções. E esta hereditariedade biológica, as suas origens e o seu aparecimento nos vários ramos de uma família podem ser estudados sómente conhecendo a assim chamada "árvore genealógica" da pessoa."

Através da genealogia, a história torna-se interessante e familiar de uma forma completamente nova. Costuma-se dizer que a genealogia é um tipo muito específico de ponto de vista da história. Além de ser um hobby, a genealogia também faz parte da pesquisa histórica.

A digitalização revolucionou a genealogia e graças a isso a sua popularidade não para de crescer. Parte significativa das fontes básicas já está disponível em formato digital e você pode acessá-las direto de sua casa. Muitos outros recursos também podem ser encontrados online que os genealogistas podem usar em suas pesquisas.

Um iniciante deve escolher sua própria história, a começar pela certidão de nascimento, e sempre de apurar e conversas informações de direção de pesquisa: quem, onde e quando. A etapa de coleta do material é eterna, por estamos na já além da pós-modernidade e as ciências se ocupam de desvendar os tempos retrógrados.

Na primeira fase é bom conversar com os familiares e saber se já foi feita alguma pesquisa sobre a família, saber se as pessoas pesquisadas pertenciam a uma organização religiosa ou outra formação, associação que se registra este pertencimento ou se estavam inscritas no registo civil. No Brasil o registro civil inicia-se em 1889, timidamente, sendo detentor das informações locais de três eventos comuns aos membros da sociedade como: registro de nascimento, casamento e óbito. Anterior a este marco os registros eram concentrados nas igrejas católicas como afirma MIRANDA (2022):

> “...antigos acordos celebrados entre a Santa Sé e o Reino de Portugal, desde a descoberta do Brasil, em 1500, até o ano de 1890, teve vigência em nosso território o sistema do padroado, segundo o qual a Coroa Portuguesa recebia delegação papal para arrecadar os dízimos eclesiásticos e, com eles, prover o funcionamento das igrejas, sustentando obras religiosas e remunerando párocos.”

Então desde o descobrimento temos como fonte primária os livros de registros manuais, a poucos anos disponibilidade publicamente pelo site www.familysearch.org, a partir de 1888 os cartórios de registro civis, os quais cobram taxas para as emissões de certidões e pareceres. E em terceiro lugar a partir do modo mais antigo de fazer a história, a genealogia ouvindo os familiares e recontando e construindo a história de foram orais.

Estando sujeito a subjetividade do rigor e padronização das informações, que num conjunto formam o registro. Só com o Decreto Nº 9.886 de 7 de março de 1888 previa:

> *“Art. 1º — O registro civil comprehende nos seus assentos as declarações especificadas neste Regulamento, para certificar a existencia de tres factos: o nascimento, o casamento e a morte. Art. 2º — E’ encarregado dos assentos, notas e averbações do registro civil, em cada parochia, o Escrivão do Juiz de Paz do 1º ou unico districto, sob a immediata direcção e inspecção do Juiz respectivo, a quem cabe decidir administrativamente quaesquer duvidas que occorrerem, emquanto os livros do registro se conservarem no seu Juizo.”*

Estas informações tem impacto no início e na realização de pesquisas genealógicas, é destacável as mudanças ortográficas ocorridas neste mais de um século desde a Proclamação da República. Mudanças que não se reteram somente a forma de escrita, mas toda a cultura de registrar.

Antes de iniciar a pesquisa genealógica propriamente dita, é uma boa ideia familiarizar-se com o cenário da pesquisa, de onde partir e onde pretende-se por etapas chegar tomando os devidos cuidados jurídicos e éticos de toda a gama de tecnologia, dados e informações que dispomos. Um deles é a política de privacidade das fontes consultadas, a inclusão no referencial bibliográfico de autores anteriores e a privacidade.

Vale lembrar que é de interesse público e social o conhecimento dos registros de toda a sociedade brasileira, na lei Nº 8.159/91 que vem disciplinar a política nacional de arquivos públicos privados tratando que os registros civis de arquivos de entidades religiosas produzidos anteriormente à vigência do Código Civil. Reforçado pelo Decreto Nº

7.107 de 11/02/2010 num acordo entre o governo da República Federativa do Brasil e a Santa Sé, firmado anos antes dispõe no artigo 6º:

> *..."As Altas Partes reconhecem que o patrimônio histórico, artístico e cultural da Igreja Católica, assim como os documentos custodiados nos seus arquivos e bibliotecas, constituem parte relevante do patrimônio cultural brasileiro, e continuarão a cooperar para salvaguardar, valorizar e promover a fruição dos bens, móveis e imóveis, de propriedade da Igreja Católica ou de outras pessoas jurídicas eclesiásticas..."*

Partindo do desejo em conhecer, em revelar e desvendar os mistérios da humanidade foi iniciado a pesquisa por documentos pessoais, registros, leitura de livros de registros de batismos, casamentos, óbito e testamentos que permitiu conhecer pessoas, aprofundar na história da região, do estado e próprio Brasil.

Não somente limitando-se a história, outras ciências são agregadas quando as pesquisas começam a serem aprofundadas como: geografia, sociologia, filosofia e até matemática. Num exemplo do site www.myheritage.com.br, cita o exemplo do filósofo grego, nascido aproximadamente em 535 a.C, o Heráclito de Éfeso, onde o tempo de cada geração por ele estabelecido em 30 anos ou o tempo que um pai levaria para conhecer seu primogênito. Valendo-se de conhecimentos matemáticos calculou a média de idade. O exemplo fez referência, para efeito de cálculos para simplificar porque os números poderiam ser astronômicos, e definir as gerações acima de apenas um probandus (pessoa a ser estudada) e fui calculando a quantidade de pessoas que teriam em cada geração acima até o número de 21 gerações sem considerar os parentes laterais.

Na cultura brasileira, herdada da cultura lusitana, o uso do sobrenome foi sendo modificado ao passar dos séculos, variando conforme a ancestralidade de cada família. Predominantemente a Portuguesa com a repetição de um sobrenome dito de família. Atualmente o Código civil brasileiro traz as regras segundo PESSALI (2021) que estabelece que qualquer dos nubentes, querendo, poderá acrescer ao seu o sobrenome ao do outro. Havendo ausência no código civil de vedação legal, parte dos aplicadores do direito entende que a supressão de sobrenomes seria uma faculdade das partes.

Neste artigo Nº 1565, § 1º algumas discussões sobre a interpretação desse dispositivo. Como as instituições brasileiras têm muito apego às tradições e ao patriarcalismo, é comum que nos deparemos com interpretações mais conservadoras.

Afirma OLIVEIRA (2013) que mesmo com toda a evolução histórica, de instrumentos de medida e tecnologia a organização social, as perspectivas, do mundo moderno trazem novas maneiras de sentir, medir o tempo. Sendo apresentados caminhos para os interessados em genealogia não perderem tempo oferece dicas, endereços eletrônicos e exemplos pessoais.

METODOLOGIA

Uma forma de pesquisa começa com o registro de informação pelo mais simples possível. Foi iniciado um registro em papel e caneta a partir dos documentos pessoais, certidão de nascimento, casamento dos pais, caixas documentos familiares onde haviam certidões de óbito, visitas aos cemitérios da cidade e vizinhanças. Navegação em sites que serão apresentados no tópico três e a principal fonte de informações conserva com familiares e amigos.

Visitas ao centro de história da família onde é possível, com agendamento prévio, consultar de formas ilimitada os registros.

Também há informações nos cartórios de registros civil, mas para isso é preciso pagar as taxas. Este trabalho visa fornecer dicas para obter informações e induzir uma dentre muitas formas de construir a sua história genealógica.

FONTES DE PESQUISA EM GENEALOGIA

Dentro todas as formas de encontrar informações, abaixo são descritas algumas que para famílias no Brasil e com ramificações na Europa, em especial Portugal é uma alternativa perante muitas oferecidas de forma digital ou material.

3.1 Caneta e papel, escritas manuais de forma organizada com simbologia própria.

3.2 Registros fotográficos

Na foto há um registro anexo ao túmulo da família com a simbologia de uma estrala para a data de nascimento e uma cruz para a data da morte. Nota-se nomes completos, nome e sobrenomes, as datas e uma simples mensagem de saudade.

Nesta imagem é possível calcular a idade de cada um, a certeza que há filhos e netos. Implicitamente se há filhos tende a ser um casal. Mesmo que os sobrenomes não seguem comum. Ressalto aqui a cultura de famílias brasileira que ao realizar o matrimônio era adicionado a esposa o sobrenome do esposo. Ou por razões não explicadas permanência com o sobrenome de batismo.

Na figura 1 tem-se as informações de uma lápide de meus 5º avós, já falecidos.

Lápide no túmulo da família Ribeiro – Cemitério Municipal de Varginha – MG

Fonte: acervo pessoal.

3.3 Criar um bloco de notas ou documento digital para anotações.

3.4 Meios eletrônicos que forneçam informações sobre a genealogia, em como pesquisar.

3.4.1 https://www.youtube.com/@GENEALOGIAPARAINICIANTES

O canal do historiador e genealogista Rani Macedo, a mais de dezesseis anos estuda sobre o tema. E tem uma grandes temas acerca de dicas para a pesquisa.

3.4.2 acesse.hotmart.com/P61649274M

O Instagram, no momento, tem sido uma rápida e interessante fonte de pesquisa. O próprio MACEDO (2024) como criador digital cita sua missão de fazer você conhecer seus antepassados, suprindo de lives, informações e dicas para a montagem da sua árvore genealógica e oportunidades.

3.4.3 https://www.familysearch.org

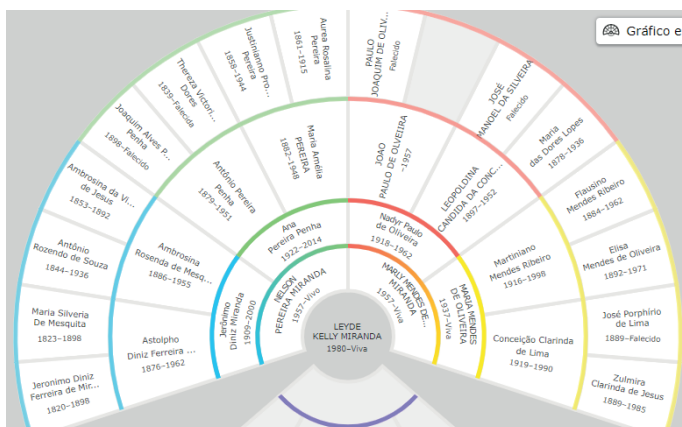
Neste site é preciso fazer um cadastro, você receberá um número de identificação "ID" e todas as pessoas que cadastrar ou que acompanhar estando já inclusas nos registros também o terá.

MORETTI (2022) traz que poucas palavras quem e o que fazem o Family Search:

> "...não é nada mais do que uma organização sem fins lucrativos que tem como principal objetivo coletar e passar informações sobre a árvore genealógica de quem interessar.
>
> Nesse caso, muitas vezes essa ferramenta é usada por pessoas que querem saber mais sobre a sua árvore genealógica. Falando um pouco mais sobre essa organização, quem mantém o Family Search é a igreja The Church of Jesus Christ of Latter-day Saints (mais conhecidos como Mórmons). "

É um trabalho que começou a mais de cento e trinta anos, no Brasil pelos anos sessenta e oitenta foram feitas fotografias dos livros das paróquias. E com imensas possibilidades de pesquisa, leitura e formas de contribuir o mais buscado após seu cadastro é a constituição da árvore genealógica.

Os documentos da Igreja são guardados em diferentes arquivos da Igreja Católica, como paróquias, dioceses, arquidiocese, cúria, etc. O governo mais alto é arquidiocese, onde em geral há a cúria que por sua vez é um organismo administrativo composto pelas principais autoridades da diocese ou arquidiocese, tais como o chanceler da cúria; vice-reitores; notários; um diretor financeiro; e um conselho financeiro. Em 1900 havia duas arquidioceses, 15 dioceses e centenas paróquias ou casas paroquiais no Brasil. As paróquias estão sob a jurisdição da diocese. As paróquias são congregações locais que agregam pequenas vilas a seu redor. Uma cidade grande tem várias paróquias. Cada paróquia tem seus próprios documentos.

Na figura 2 tem-se um exemplo de árvore genalógica constituída a partir de informações de uma pessoa cadastrada. Ao centro na circunferência cinza e a cada camada uma geração de pais, seguidos de avós, bisavós...Na aba inferior é reservada aos descententes.

Àrvore genealógica da autora.

Fonte: https://www.familysearch.org/tree/pedigree/fanchart/GWYQ-2K9

O site se acerca da preservação de dados e segurança sendo que pessoas vivas são visivéis apenas a quem as cadastrou. Já dos falecidos são dados abertos a quem quiser pesquisar.

Na figura 3 é um exemplo de busca de inforamações na aba “procurar”:

Pesquisa sobre Antonio Bicudo Carneiro.

Fonte:https://www.familysearch.org/search/tree/results?q.givenName=antonio%20&q.surname=bicudo%20carneiro

Na atualidade o maior centro mundial de registros estão concentrados no estado americano de Utah: censos e lista da população, testamento, livros de contabilidade, propriedades doadas para a igreja, processo judicial, documentos de ordenação de sacerdócio, e grupos fraternais que atendiam nas atividades da paróquia. Esses tipos de documentos podem estar disponíveis numa área local ou em arquivos de documentos brasileiros, mas usualmente eles não foram microfilmados pela Biblioteca da História da Família. Que reune o acervo exclusivo de genealogia e registro de pessoas naturais.

3.4.4 https://www.myheritage.com.br/

O site My Heritage é uma empresa de testes genéticos que se concentra na história da família e parentesco há venda de um teste genético de ancestralidade, opcional, e oferece ao usuário cadastrado a possibilidade de construir sua árvore genealógica até duzentos e cinquenta nomes sem custo e para mais nomes a incluir há custos anuais. Destaco que seu principal negócio é a venda de teste de DNA com aprofundada análise para questões de saúde.

É uma vantagem construir sua árvore neste site pois estas ficam reservadas e imutáveis por outros usuários. Diferente do site do Family Search que tem dados abertos, digo é uma plataforma colaborativa.

3.4.5 http://www.projetocompartilhar.org/

Um site voltado a reunir informações de registros e inventários. Cujo há uma descrição clara, muito rico em dados para a genealogia. Percebe-se que seus registros estão bem localizados no Sudeste brasileiro. Na tela inicial desvenda o que pode ser buscado neste site cujo nome explica tudo: compartilhar.

Muitos outros sites e blog trazem informações sobre o tema, acessados com a busca em navegadores de internet, em diversos idiomas, também associações e comunidades vindas de outros países que também constituem o povo brasleiro.

3.4.6 Livros

3.4.6.1 Genealogia Paulistana

Mas não poderia deixar de ser citado uma rica e histórica forma de registro: os livros. No Brasil, o maior registro que alinha a fundação do Brasil e seus povos são brilhantemente apresentados na Genealogia Paulistana, escrito a mais de um século por LEME, disponibilidade em nove arquivos de acesso gratutito em https://archive.org/details/GenealogiaPaulistana/Genealogia_paulistana_III_1904/

3.4.6.2 A família Arantes

A obra publicada em sua segunda edição traz a descrição, o enobrecimento de pessoas que tem um ascendente comum e pelo Brasil se espalharam contribuindo com o crescimento da nação e a preservação dos bons costumes.

3.4.6.3 A família Pereira:descendentes de Domingos Antôno Pereira.

O estudo genealógico muito próximo de pois há uma intercessão do livro acima citado e este, cita PEREIRA (1986) que relata ser este um fruto de dezenas de anos.

Sendo comum a outras famílias a produção de livros da família, livros de referencial geográfico e histórico. Disponivéis de forma digital ou física.

3.4.7 Revistas

A periodicidade, o agrupamento por tema sde interesse fazem da revista uma belissíma fonte, segura e embasada por seus escritores um local de muita inspiração e celeridade nas pesquisas.

3.4.7.1 Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia.

BOGACIOVAS (2006) apresenta a ASBRAP, Associação Brasileira de Pesquisadores de História e Genealogia, que publica alguns volumes e destaca a entidade dentre outras do Brasil. Aos interessados, sugere-se que se acesse a seguinte página da Internet: www.asbrap.org.br/revista/resumogeral.htm.

Nesta fonte também é possível ter acesso a seminários, já realizados, cursos e ao acervo.

3.4.8 CBG – Colégio Brasileiro de Genealogia

Possui uma biblioteca excelente, fichas de matrimônio do Rio de Janeiro, limitada a associados vem contribuir de forma incluir mais nomes na sua árvore.

Sendo assim, não um caminho fixo, coreto e completo para construir sua história e pesquisa genealógica. Mas várias opções dentre algumas utilizadas para ampliar

os nomes, locais e intervalo de tempo desde o Brasil para ancestrais com registros em Portugal. Podendo haver outras nações com mais opções e formas diferenciadas, mas no tópico três serão descritos algumas fontes de pesquisa e inspiração.

CONSIDERAÇÕES FINAIS.

Este trabalho buscou suprir aos iniciantes no estudo genealógico com a trilha feita pelos autores, irmãos, perante um desejo de conhecer a origem. Ter um tipo de parâmetro ou guia para iniciar gera segurança, assertividade e alcance de metas durante o estudo da genealogia, bem como a quantidade de informações e detalhes registrados nos livros da igreja varia com o tempo, subjetivamente, a variabilidade prejudicou muitos pesquisadores. Os mais importantes documentos da igreja para buscas genealógicas são: batismo, casamento e enterro.Ocasionalmente, outros documentos que podem ser de ajuda são confirmação e censo da igreja. A maioria dos documentos foram escritos em Português. Alguns documentos Católicos foram escritos em Latim.

Logo, o tema é um inesgotável universo que paralelo a realidade tem um ponto em comum entre passado, presente e o futuro: você. Vale envolver-se pois deixar como herança as futuras gerações este elo e conexão com informações e um tesouro inestível o saber.

REFERÊNCIAS

BOGACIOVAS, Marcelo M. A. **A gente paulista e sua genealogia.** Revista da ASBRAP nº 12. Disponível em https://asbrap.org.br/artigos/rev12_art9.pdf Acesso em 29 de janeiro de 2024.

CBG – Colégio Brasileiro de genealogia. O colégio brasileiro de genealogia. Disponível em https://cbg.org.br/colegio Acesso em 8 de janeiro de 2024.

FAMILYSEARCH. **Biblioteca de história da família.** Disponível em https://www.familysearch.org/pt/wiki/Biblioteca_de_Hist%C3%B3ria_da_Fam%C3%ADlia. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

FAMILYSEARCH. **Brasil registro da igreja.** Disponível em https://www.familysearch.org/pt/wiki/Brasil_-_Registros_da_Igreja. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

LEME, Luís Gonzaga da Silva. **Genealogia Paulistana**. Disponível em https://archive.org/details/GenealogiaPaulistana/Genealogia_paulistana_III_1904/ Acessado em setembro de 2021.

MACEDO, Rani. Live alterações na lei sefardita portuguesa. Ainda dá tempo? Genealogia para iniciantes. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=zRob0oVz0b0 Acesso em 28 de janeiro de 2024.

MIRANDA, Marcos P. De S. **Direito de acesso aos arquivos históricos da Igreja Católica**. Publicado em 09/04/2022, 8h 00. Disponível em https://www.conjur.com.br/2022-abr-09/ambiente-juridicodireito-acesso-aos-arquivos-historicos-igreja-catolica/. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

MYHERITAGE BLOGUE. **As gerações e a sua genealogia**. Publicado em 15/03/2013. Disponível em https://blog.myheritage.com.br/genealogia/as-geracoes-e-a-sua-genealogia/. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

MORRETI, Isabela. Publicado em 16/06/2022. **Family Search: O que é? Como funciona? Vale a pena?** Disponível em https://viacarreira.com/family-search/. Acesso em 29 de janeiro de 2024.

OLIVEIRA, Bianca Branco, *et al*. **Unidades didáticas: medidas de tempo.** São Paulo: 2013. Disponível em http://www.labeduc.fe.usp.br/wp-content/uploads/Unidade-did%C3%A1tica-Unidade-de-tempo-1.pdf. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

PEREIRA, Américo Arantes. A família Pereira:descendentes de Domingos Antôno Pereira. Ribeirão Preto, 1986.

PEREIRA, Américo Arantes, A Família Arantes, estudo genealógico, Editora Legis Summa Ltda. Ribeirão Preto, Adendo, 1993.

PESSALI, Gustavo. **Mudança de nome no ato do casamento: como funciona a lei brasileira?**. Publicado em 2021. Disponível em https://www.jusbrasil.com.br/artigos/mudanca-de-nome-no-ato-do-casamento-como-funciona-a-lei-brasileira/927219114 Acesso em 29 de janeiro de 2024.

SCHAEFFER, Enrico. **NOÇÕES DE GENEALOGIA CIENTÍFICA.** Instituto brasileiro de inovação em ciência se tecnologias. Disponível em https://oasisbr.ibict.br/vufind/Record/UNESP-13_e7edbf5a92e36cf5e7d610b78e0c0bb5. Acesso em 27 de janeiro de 2024.

SETTE, Bartyra, et al. **ProjetoCompartilhar.** Publicado em junho de 2004. Disponível em www.projetocompartilhar.com.br

CAPÍTULO 5

ABEBÉ DE YEMANJÁ: UMA DISCUSSÃO SOBRE OBJETO E MEMÓRIA

Data de submissão: 02/02/2024 *Data de aceite: 01/03/2024*

Viviane Sales Oliveira
Doutoranda do PPGMLS/UESB. Bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior).
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB
Vitória da Conquista-Ba
http://lattes.cnpq.br/3620031351978181

Edson Silva de Farias
Orientador. Doutor em Ciências Sociais; professor do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia (PGSOL/ UnB) e do PPG em Memória: Sociedade e Linguagem, da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB).
Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade – Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia-UESB
Vitória da Conquista-Ba
http://lattes.cnpq.br/8296375817062543

RESUMO: Este artigo apresenta uma discussão a respeito das relações estabelecidas entre memória e objetos. Tem por objetivo destacar o abebé - leque ritual - enquanto objeto representativo de lugar de memória, fruto da memória coletiva dos povos negros no contexto do Candomblé. Para tanto, foi utilizado como base teórica as produções dos pesquisadores: Nora (1993); Bastide (1971); Halbwabachs (1990; 2004). As análises do abebé apontam para um lugar de memória do feminino que acontece de forma relacional partindo sempre de um contexto sociocultural. Desta forma, o texto alcançou a produção de uma memória coletiva do feminino construída nos terreiros de Candomblé a partir da mitologia de Yemanjá e seus objetos míticos.

PALAVRAS-CHAVE: Memória coletiva. Objetos. Candomblé.

ABEBÉ DE YEMANJÁ: A DISCUSSION ABOUT OBJECT AND MEMORY

ABSTRACT: This article presents a discussion regarding the relationships established between memory and objects. It aims to highlight the abebé - ritual fan - as an object representing a place of memory, the result of the collective memory of black people in the context of Candomblé. To this end, was used productions were as a

theoretical basis: Nora (1993); Bastide (1971); Halbwabachs (1990; 2004). The analyzes of the abebé point to a place of feminine memory that happens in a relational way, always starting from a sociocultural context. In this way, the text achieved the production of a collective memory of the feminine built in the terreiros of Candomblé based on the mythology of Yemanjá and her mythical objects.
KEYWORDS: Collective memory. Objects. Candomblé.

INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta uma discussão a respeito das relações estabelecidas entre memória e objetos, bem como, de como as pessoas elegem os objetos para a construção de memórias, discussões decorrentes da pesquisa de doutorado em desenvolvimento, a qual conta com apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior.

Tem por objetivo destacar o abebé, enquanto objeto representativo de lugar de memória, fruto da memória coletiva dos povos negros no contexto do Candomblé. Nesta análise, apresenta-se o abebé - leque ritual utilizado pelo Orixá Yemanjá, divindade das águas, do panteão yorubá, cultuada nos terreiros de Candomblé Ketu. O próprio nome Candomblé "engloba nações diversas, tais como, Angola, Ketu, Congo, Jeje, Ijexá, Grunci, entre outras" (ROCHA, 2000, p. 21). Aqui nosso foco é no Candomblé Ketu de tradição yorubana, originário na Bahia no século XIX, depois popularizado pelo país.

O abebé utilizado "para abanar, expulsar as enfermidades, maldições ou qualquer outro elemento adverso ou pernicioso" (SANTOS & SANTOS, 2014, p. 116), tido como elemento sagrado para o povo de axé, como são chamadas as pessoas iniciadas em Religiões de Matrizes Africanas, a exemplo do Candomblé, contexto de análise deste texto, compreendido como uma construção civilizatória dos povos africanos e descendentes, será tomado como objeto. Sendo assim, o objeto a partir do conceito de Nora, é compreendido como um lugar de memória, pois segundo ele, "a memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto" (NORA, 1993, p. 9). Assim, os objetos produzidos pelo Candomblé são expressões de identidades evidenciadas retratando uma memória viva e presente continuamente, rotineiramente revivido através de gestos, rituais, mitos, condutas. Desenvolver esta discussão sobre a memória através de objetos, é por compreender que eles tem funções no processo contínuo em produzir, lembrar e manter a memória de uma visão de mundo de um tempo pretérito que perpassa pelos traumas do tráfico de pessoas do continente africano ao Brasil, escravização e enfrentamento a uma sociedade colonial, racista e patriarcal.

Daí a busca do conceito de Nora para estender o abebé, enquanto lugar de memória, uma mescla de história e memória, pois cada objeto traz uma origem, um nascimento, uma - ligação ao passado. Através deste objeto, tem se a abertura de um caminho a uma memória reconstituída, ressignificada que traz os sentidos de identidades. Segundo Nora,

os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, organizar celebrações, manter aniversários, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque estas operações não são naturais" (NORA, 1993, p. 13). Neste contexto, através do abebé encontra-se a memória do feminino materializada.

Em outras palavras, longe de imaginá-la enquanto experiência psíquica individual ou coletiva, essa memória se materializa na comunidade, no sentido de salvaguardar o que deve ser lembrado. Dessa forma, em meio às rupturas, transformações e "aceleração" da história, essa memória ganha espaço através dos rastros, que vai nos obrigando a lembrar com ajuda dos objetos. Seguindo esta orientação teórica, os objetos são memórias que estabelecem uma relação que remete ao passado e ganha sentido no presente, construindo sentido e significado e configurando um elo de memória. Nora (1993) acredita que nada é permanente. Para ele, a memória justifica nossas ações e dita o porquê fazemos uma coisa e não outra, depende diretamente das relações que se estabelecem durante a produção das versões do passado. Além disso, estas versões se atrelam a capacidade de realizar a narração do ponto de vista do lugar social que o narrador se ocupa.

As narrativas aqui dizem respeito as interpretações e reinterpretações do abebé, objeto preservado nos terreiros e que compõe o "patrimônio cultural negro africano" (SODRÉ, 2002, p.52). Segundo Sodré (2002), o patrimônio cultural referenciado está relacionado ao significado de herança, legado e memória, tanto técnico, físico, quanto simbólico. Sendo assim, o patrimônio cultural dos povos negros no Brasil se preserva e se transmite através da memória. Fundamentos que se insere na discussão feita por Bastide (1971) sobre a memória coletiva dos povos negros no Brasil. Segundo ele, "a memória coletiva só se manifesta quando tôdas as instituições ancestrais foram, de antemão, preservadas” (BASTIDE, 1971, p. 338).

Destaca-se neste pensamento, a importância das estruturas sociais para a preservação de todo um conhecimento ancestral, pois segundo ao autor, os mitos e os ritos fornecem a base; o “fundamento” para essa estrutura social reflexo da estrutura mítica, Bastide (1971), pois "é à estrutura dos grupos (...) que devemos nos referir para compreender os motivos das sobrevivências" (BASTIDE, 1971, p. 339). Dessa forma, os terreiros como são também chamados os locais de culto religioso, constituem-se em uma construção singular no que tange a preservação de conhecimentos ancestrais africanos e reconstrução enquanto povo.

ABEBÉ: REFLEXO DE UMA MEMÓRIA

O abebé - leque ritual; paramenta utilizada especialmente, pelos Orixás Yemanjá e Oxun nas cerimônias e ritos do Candomblé, também, presente nos assentamentos, locais sagrados dos Orixás localizados no interior dos terreiros. Nesta abordagem tem como foco o abebé na mitologia de Yemanjá, orixá "das águas doces e salgadas" (VERGER, 2012, p. 291). De acordo aos estudos de Pierre Verger, o culto a Yemanjá tem sua origem na cidade de Abeokutá, Nigéria; cultuada pelo povo egba, no Rio Ogun, após guerra com os daomeanos, se deslocaram para Ibadan, Nigéria, onde até os dias atuais acontecem os festivais em homenagem à Grande Mãe. O povo egba é um dos povos de tradição yorubana, também chamados de Nagô, que foi traficado pelo sistema econômico colonial, desembarcando no Brasil, juntamente com outros povos de diferentes reinos africanos, na condição de escravizados, Prandi (2000).

Os povos nagôs foram trazidos para o Brasil por volta do fim do século XVIII e início do século XIX e na Bahia, especialmente, reimplantaram "os elementos básicos de sua organização simbólica de origem" (SODRÉ, 1983, p. 121). Mesmo com as investidas das elites coloniais, os povos negros desenvolveram "formas paralelas de organização" entre as quais, a "elaboração de uma síntese representativa do vasto panteão de deuses ou entidades cósmicas africanas (os orixás) (Idem), presentes nos terreiros de Candomblé. Segundo ao autor:

> O terreiro implica, ao mesmo tempo (a) um continuum cultural, isto é, na persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas reposta na História e, portanto, com elementos reformulados e transformados com relação ao ser posto pela ordem mística original, e (b) num impulso de resistência à ideologia dominante, na medida em que a ordem originária aqui reposta comporta um projeto de ordem humana, alternativo à lógica vigente de poder (SODRÉ, 1983, p. 121).

Sendo assim, por meio dos terreiros, os povos negros conservaram e ressignificaram saberes e fazeres de origem africana. Para tanto, a memória foi fundamental nesse processo. Um conjunto de lembranças somadas, tal qual uma reconstrução de “um quadro em que muitas partes estavam esquecidas" (HALBWABACHS, 1990, p. 25). Vale dizer que, de acordo ao autor, essas lembranças ao tomarem lugar dentro do quadro de lembranças antigas se adaptaram às percepções vigentes.

Assim, se nossa lembrança à medida que se apoia na lembrança de outros, "nossa confiança na exatidão de nossa evocação será maior, como se uma mesma experiência fosse recomeçada, não somente pela mesma pessoa, mas por várias" (HALBWABACHS, 1990, p. 25). Isto explica a ideia de Halbwabachs (1990) de que a memória individual não deixa de ser coletiva. Com isso, o autor atribui a memória um caráter coletivo.

> Nossas lembranças permanecem coletivas, e elas nos são lembradas pelos outros, mesmo que se trate de acontecimentos nos quais só nós estivemos envolvidos, e com objetos que só nós vimos. É porque, em realidade, nunca estamos sós. Não é necessário que outros homens estejam lá, que se distingam materialmente de nós: porque temos sempre conosco e em nós uma quantidade de pessoas que não se confundem. (HALBWABACHS, 1990, p. 26).

Essa coletividade foi identificada por Bastide (1971) ao tratar das Religiões Afro-Brasileiras, como ele denominava as Religiões de Matrizes Africanas no Brasil, e ele a explica utilizando a seguinte analogia: existe um "jôgo cênico em que cada ator tem de recitar certos versos e fazer determinados gestos" (BASTIDE, 1971, p. 340). Porém, esses versos, segundo ele, só têm sentidos e significados "em suas ligações com o comportamento dos outros atores" (Idem). Isso significa que existe uma relação continua de interdependência entre a continuidade social e a estrutural nas sociedades africanas. Neste sentido, a ruptura da continuidade pode levar ao "aniquilamento da tradição" (BASTIDE, 1971, p. 340). Portanto, compreende-se que a memória coletiva, neste contexto, é a memória do grupo; uma memória que está articulada entre seus membros, Bastide (1971).

O tráfico dos povos negros do continente africano para as colônias quebrou com essas articulações provocando esquecimentos. Na análise de Bastide (1971), estes esquecimentos aconteceram mais pela impossibilidade de reunião de todos os atores no mesmo local. Obviamente, também influenciou a ação do tempo, as condições de adaptações no novo mundo e as ações desumanizadoras do processo escravocrata impresso pelas elites coloniais, Sodré (1983). Desse modo, em uma ação coletiva foi possível conhecer "as réplicas de seus companheiros (...) chegaram a encontrar, numa certa medida, partes completas de suas tradições, sobretudo quando os sacerdotes que, como chefes do cerimonial, conheciam melhor a totalidade ritual, se encontravam também na terra de exílio" (BASTIDE, 1971, p. 340).

Dessa maneira, muito se perdeu, muito se conservou e muito se ressignificou aqui no Brasil. Quanto ao que se perdeu dos mitos, ritos e orixás, Bastide explica que esses desconhecimentos criam vazios na memória coletiva e na tentativa de ocupar esses vazios, os povos africanos buscaram "outros mitos e ritos cujos respectivos atores ou narradores se encontravam no Brasil" (BASTIDE, 1971, p. 341). Para ilustrar essa situação, ele usou o exemplo dos pescadores da Bahia que ao sentir a necessidade de realizar cultos ao oceano, por não terem mais o conhecimento ritualístico e mítico de Olokun, encontram em Yemanjá a condição de prestar homenagens ao Mar. Pois, aqui no Brasil tinham filhas e filhos de Yemanjá vindo/as, através do tráfico de pessoas, de Abeokuta. Assim, encontraram em Yemanjá a representação do "elemento líquido" (Idem). Como pode ser observado na parte do mito em destaque: "... Elas levam para o mar muitos presentes, flores, espelhos e perfumes, para que Iemanjá mande sempre muitos peixes e deixe viver os pescadores" (PRANDI, 2001, p. 291).

Percebe-se, nesta situação, aquele ditado presente nas falas do povo de axé "eu não ando só". Halbwabachs (1990) em seus estudos também trazia este entendimento que não se pensa só; que não se reflete só. Ele diz: "... encontro em mim muito das ideias e modos de pensar a que não teria chegado sozinho, e através dos quais permaneço em contato com eles" (HALBWABACHS, 1990, p. 27). Assim:

> uma ou várias pessoas, reunindo suas lembranças, possam descrever muito exatamente os fatos ou os objetos que vimos ao mesmo tempo que elas, e mesmo reconstruir toda a sequência de nossos atos e de nossas palavras dentro das circunstâncias definidas, sem que nos lembrássemos de tudo aquilo (HALBWABACHS, 1990, p. 27).

Nesse sentido, o princípio da coletividade enquanto elemento civilizatório dos grupos sociais africanos identificado em suas construções diaspóricas foi fundamental na vivência, sobrevivência e ressignificações nos contextos impostos pela diáspora e escravização; os laços entre as diversas etnias irmanadas pela mesma experiência histórica se fortaleceram, tornando-os, malungos. "... o ataque etnocentrista às culturas e tradições africanas, resultou numa experiência dramática que interliga, política e socialmente, todos os africanos e seus descendentes espalhados pelo globo" (OLIVEIRA, 2006, p. 86).

A coletividade é “característica da cultura negra, re-construída no contexto brasileiro, preservando, entretanto, sua matriz africana" (OLIVEIRA, 2006, p. 85). Assim, saberes e fazeres, mitos, ritos e divindades zelados pela memória foram transmitidos possibilitando a construção do terreiro de Candomblé "um microcosmo, uma síntese de várias instituições sociais africanas" (OLIVEIRA, 2006, p. 87). Para Sodré (2002), o terreiro se constituiu de uma realidade fragmentada, uma "auto fundação de um grupo em diáspora (...) reelaborado com novos ancestrais: as mães (Iya) fundadoras dos terreiros (SODRÉ, 2002, p. 75).

Assim, através da memória coletiva, a partir das discussões de Halbwabachs (1990), podemos dizer que os povos negros recompuseram o passado, construindo uma nova dinâmica que envolve consciência coletiva e individual objetivando responder aos dinamismos da nova realidade social. Assim, "é esse passado vivido (...) sobre o qual (...) apoia sua memória" (HALBWABACHS, 1990, p. 71). Bastide (1971) reforça, ainda que, "a memória individual tem necessidade do apoio de tôda a coletividade (...) e, assim, a quase totalidade das lembranças pôde se reconstituir." (HALBWABACHS, 1990, p. 342). Para que isso ocorra Halbwabachs (1990), chama a tenção para a necessidade de ocorra concordância entre as memórias:

> para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum. (HALBWABACHS, 1990, p. 34)

Dito isso, nessa nova dinâmica encontra-se yemanjá, orixá das águas, associada ao mar; relacionada à maternidade, uma relação que vem no significado de seu nome ye (mãe) omo (filho) eja (peixe), "mãe dos peixes-filhos" (SANTOS, 1986, p. 89). Entre os orixás que tem relação direta com as águas, Yemanjá "é uma das mais celebradas no Brasil. Estende seus cultos dos terreiros afastados do litoral até a proximidade do mar" (DAMASCENO, 2015, p. 103). Cultuada não somente no Candomblé, mas também, por outras Religiões de Matrizes africanas. Tendo uma de suas celebrações popularizadas que é o "2 de fevereiro", cantada por Dorival Caymmi[1]: "... Dia dois de fevereiro/Dia de festa no mar/ Eu quero ser o primeiro/A saudar Iemanjá...", ocasião em que oferendas são entregues ao mar: flores, perfume, joias, espelhos. Acompanhados de pedidos e agradecimentos.

A memória tornou possível o culto, assim, Yemanjá é cultuada com ritos próprios composto de musicalidade, danças, comidas, roupas, colares, pulseiras, cantos, rezas, folhas e paramentas, Damasceno (2015). Um complexo simbólico que vai revelando miticamente as suas expressões que estão:

> relacionadas a poder genitor (...) está associada a interioridade, a filhos contidos em si mesma, representada pelo branco-incolor, por materiais transparentes - como as contas de cristal de seu colar (...) lhe correspondem os metais prateados, com que são feitos todos seus objetos de metal, inclusive seu abebé. (SANTOS, 1986, p. 90).

O abebé é um dos objetos simbólicos de Yemanjá, uma de suas ferramentas sagradas, indispensáveis na ligação entre divindades e seus filhos e filhas; representativo dos axés da Grande Mãe. No estudo comparado realizado por Juana Elbein dos Santos e Deoscóredes Maximiliano dos Santos (Mestre Didi), entre os rituais realizados na África ocidental e Brasil, identificaram o abebé que na "tradição africana impõe que os abebés usados nos cultos devem ser de palha trançada e, em alguns casos, de couro. Na Bahia esses materiais foram substituídos pelo metal" (SANTOS & SANTOS, 2014, p. 116). A tradição do abebé foi mantida, porém através de uma nova releitura. O que nos leva a refletir que "não é possível reter uma massa de lembranças em todas as suas sutilezas e nos mais preciosos detalhes" (HALBWABACHS, 1990, p. 187).

Além dessa dificuldade apontada, Damasceno (2015) atribui a influência da tradição oral existente no Brasil que inspira leituras diversas "que se funde com outras tradições presentes na cultura popular, incluindo o congo-angola e os nativos brasileiros. Certamente, na fusão de tradições, o mito e a imagem de Iemanjá e seus símbolos (grifo nosso) sofreram uma significativa restauração" (DAMASCENO, 2015, p. 108). Logo, mobilizamos o argumento de Halbwachs (1990) quando ele expõe que, as imagens de uma tradição são reanimadas quando estão em consonância com o presente. Com base nisso, Bastide (1971) explica que a memória coletiva viabiliza, além dos processos de lembranças, esquecimentos e preservações, o entendimento de metamorfoses das lembranças coletivas de imagens sagradas, viventes na memória grupal.

1 CAYMMI, Doriva. Dois de fevereiro. Disponível em: https://www.letras.mus.br/dorival-caymmi/356567/. Acesso em: 05 de maio de 2023.

ABEBÉ - SÍNTESE DA MEMÓRIA COLETIVA

Retomando o pensamento de Nora (1993), o abebé enquanto objeto de memória colabora para lembrar e ressignificar sentidos, segundo ele, "o que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artificio e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro do que o presente" (NORA, 1993, p. 13). Nesse movimento, o abebé direcionado a nova realidade imposta, ganhou novos contornos, mas manteve sua simbologia. Como vimos que a memória não é espontânea, uma construção seria necessária para manter uma memória cosmogônica de suas origens africanas, dessa forma, está o abebé, identificado como objeto de memória, "investido de uma aura simbólica" (NORA, 1993, p. 21).

Com isso, sobre o abebé, pode-se dizer que é um objeto do universo mítico e ritualístico da base de conhecimento do Candomblé, produzido a partir de valores civilizatórios de origens africanas, o qual destaca o sagrado feminino. As interpretações que ele nos traz enfatizam memórias referenciais do feminino, que é substantivamente construído historicamente, de forma, articulado e envolvido em significados distintos pelos grupos sociais ao longo da história e assim, concepções diversas são produzidas, sentidas, interpretadas.

Nesse sentido, o feminino aqui se constitui de flutuações e revezes dentro de um contexto sociocultural e político e ainda, como explica Carneiro (2007), é um termo que traz significados de acordo com as lógicas ancestrais do grupo da qual faz parte, o Candomblé. Conforme as análises de Conceição (2011) a categoria gênero não consegue por si só evidenciar diferenças, como por exemplo, étnicas e culturais. Falar em feminino, compreende-se considerar e evidenciar a diversidade e as especificidades étnicas dos femininos. Com esse entendimento da diversidade de femininos, a discussão se afasta da ideia dos comportamentos sociais biologicamente estabelecidos, caracterizados pelo modelo binário sexo/gênero igual a masculino/feminino. Por fim, "sexo é biológico e gênero é social" (JESUS, 2012, p. 8).

Essa reflexão se faz importante para pensar o feminino no contexto da diáspora, marcado por uma construção de lutas e de "enfrentamento das condições adversas estabelecidas pela dominação ocidental eurocêntrica ao longo dos séculos de escravidão, expropriação colonial e da modernidade racionalizada e racista em que vivemos" (WERNECK, 2010, p. 76). Neste contexto, os povos africanos em diáspora produziram modos civilizatórios diante às adversidades enfrentadas tendo na resistência, a estratégia de combate à violência, ao racismo, a intolerância, ao heterossexismo etnocêntrico "de forte marca fenotípica (visual) e cuja amplitude de aniquilamento estende-se ao genocídio e ao epistemicídio" (WERNECK, 2010, p. 77).

Nesta conjuntura, as mulheres tiveram uma atuação basilar com destaque nos terreiros de Candomblé exercendo liderança religiosa, social, política e cultural de seus povos reunidos e organizados em torno das "Mães" - Ìyàlórisàs. Ìyà Nassô, Ìyà Adetá e Ìyà Acalá responsáveis pela fundação do Ilê Axé Iyá Nassô Oká, tido como o mais antigo terreiro de Candomblé conhecido: "Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho", localizado em Salvador-Bahia, Oliveira (2005). Esta fundação marca a primazia das mulheres negras na construção do Candomblé, que se constitui de um espaço "capaz de salvaguardar a memória dos povos explorados, não só os africanos, mas principalmente, os afro-brasileiros e o papel da mulher neste processo foi fundamental em razão da inferiorização civilizatória oficial por meio da criminalização" (CORREIA, 2017, p. 181).

Essa liderança feminina foi percebida pela pesquisadora e antropóloga americana Ruth Landes quando esteve na Bahia, nas décadas primeiras do Século XX, 1938/1939, momento em que realizou estudos sobre essas mulheres líderes dos Candomblés da Bahia, originando o livro “A cidade das mulheres”. Em seus estudos, Landes verificou as responsabilidades e grandiosidade das mulheres sacerdotisas do Candomblé baiano, identificando traços de culturas africanas, constituindo um sistema matriarcal, atribuído pela antropóloga "às circunstâncias históricas e culturais da escravidão baiana" (LANDES, 2002, p. 350). A pesquisadora destacou em suas análises, o papel social dessas mulheres na sociedade e apresentou a Bahia como um centro que atraía atenção por fomentar um matriarcado de sociedades secretas de caráter religioso de origem africana.

Em vista disso, podemos articular o fato da fundação do terreiro de Candomblé ter sido feita pelas mulheres, somado ao entendimento de Bastide (1971) que a união de pessoas no mesmo local que tenham lembranças coletivas, encontrando entendimento entre essas lembranças, fortaleceu a memória coletiva que mobilizou o potencial feminino construído a partir dos mitos ancestrais, "não se trata apenas de trazer de volta uma memória coletiva, um comportamento ancestral, mas reafirmá-la no presente" (DAMASCENO, 2015, p. 19). Assim, se faz necessário compreender, nesse processo, que a memória é relacional, tendo por ponto de partida, o quadro social de onde se encontra, de forma a atender a necessidade do presente, explica Halbwabachs (2004), pois, "nada escapa à trama sincrônica da existência social atual" (HALBWABACHS, 1990, p. 13). Nesse sentido, o quadro social dos povos africanos e descendentes era o contexto imposto pela diáspora, colonialismo, escravização, cristianismo católico e resistência.

Mesmo neste contexto foi possível reconstruir, restaurar a religiosidade em novas circunstâncias. Nesse sentido, pode-se dizer que o Candomblé oferece “às pessoas brasileiras um modo de viver que possibilite a salvaguarda de conhecimentos, valores, crenças em um contexto histórico que se esforçou por exterminá-los quando da saída compulsória das pessoas negras do velho continente negro” (NASCIMENTO, 2016, p. 162). Neste cenário desponta o abebé como síntese da memória coletiva mantida pela tradição oral e passada aos mais novo/as pelo/as mais velho/as, um saber coletivo expresso também através de um objeto que traz atributos sagrados dos orixás, o que restringe o manuseio deste objeto a pessoas consagradas/iniciadas, Santos & Santos (2014). Segundo aos

autores, os objetos sagrados "são insígnias que ajudam a identificar a origem, a qualidade e a função dos orixás e as peculiaridades que os mitos lhes atribuem. Expressam, portanto, categorias, e sua simbologia participa de todo o sistema místico do ritual." (SANTOS & SANTOS, 2014, p. 47).

Emanado de axé, o abebé de Yemanjá vai trazer elementos significantes correspondentes ao orixá, desde a escolha do material para sua confecção, que aqui no Brasil, tradicionalmente é utilizado a folha de lata, prata; a combinação de materiais diversos; a forma; tamanho; desenhos e até os emblemas. Como Yemanjá está associada ao culto às águas, geralmente, seu abebé vai trazer elementos aquáticos: búzios, peixes, escamas, conchas, ondas. Também pode trazer um formato arredondado, ovalado, em estrela, flor, lua.

Como já foi dito, o abebé expressa uma memória coletiva do feminino, estes elementos esboçados na confecção do abebé vão evidenciando miticamente diferentes formas do feminino construído através da memória coletiva, coerentes aos terreiros. Estas diferentes formas "muitas vezes, estão para além das tarefas tidas como masculinas e femininas; se traduzem no corpo de qualquer indivíduo, nas posturas perante às crianças e até mesmo na forma de transmissão do capital cultural a ser ensinado às novas gerações" (CONCEIÇÃO, 2011, p. 90). Por isso, os objetos são importantes para solidificar a memória que se pretende conservar a gerações futuras, constituindo assim, uma vontade de memória, parafraseando Nora (1993). Dessa forma, segundo ao autor, "a razão fundamental do lugar de memória é parar o tempo, é bloquear o trabalho do esquecimento” (NORA, 1993, p. 22).

A MEMÓRIA COLETIVA REFLETIDA

Em certa ocasião, os homens estavam preparando
grandes festas em homenagem aos orixás.
Por um descuido inexplicável, se esqueceram de Iemanjá
se esqueceram de Maleleo, que ela também se chama assim.
Iemanjá, furiosa, conjurou o mar
e o mar começou a engolir a terra.
Dava medo ver Iemanjá, lívida,
cavalgar a mais alta das ondas
com seu abebé de prata na mão direita
e o ofá da guerreira preso às costas.
Os homens, assustados, não sabiam o que fazer
e imploraram ajuda a Obatalá.
Quando a estrondosa imensidão de Iemanjá
já se precipitava sobre o que restava do mundo,
Obatalá se interpôs, levantou seu opaxorô
e ordenou a Iemanjá se detivesse.
Obatalá criou os homens e não consentiria na sua destruição.
Por respeito ao Criador, a dona do mar acalmou suas águas
e deu por finda sua colérica revanche.
Já estava satisfeita com o castigo imposto
aos imprudentes mortais. (PRANDI, 2001, p. 395).

Essa narrativa mítica colhida pelo autor nos revela uma memória coletiva que realça atributos femininos em que Yemanjá desponta como guerreira, com armas em mãos: o abebé e o ofá e com sua fúria lançou as águas de seu domínio na direção da terra, aterrorizando os homens. É uma memória construída em um contexto que não permite a fragilidade, pois se assim fosse, a sobrevivência não seria possível. É a preservação de uma memória coletiva que traz referências de um feminino que não se apresenta de forma inferior. Quando há a tentativa de sobrepor um/a sobre o/a outro/a, existe a contrapartida daquele/a que se sente subjugado/a, Carneiro & Cury (1993).

Assim, os mitos, os objetos são alguns exemplos do repertório disponível aos povos negros "para visibilizar (...) as diferentes possibilidades a que as mulheres negras recorreram, os diferentes repertórios ou pressupostos de (auto)identificação ou de identidade, de organização política" (WERNECK, 2010, p. 77). Um composto epistêmico guardado na memória, sobrevivente da travessia tenebrosa do Atlântico e ressignificado que exalta "as figuras femininas que atuaram e ainda atuam como modelos, como condutores de possibilidades identitárias para a criação e recriação de diferentes formas de feminilidade negra" (Idem). Portanto, segundo a autora, "não deve ser coincidência estes mitos terem resistido à travessia transatlântica" (WERNECK, 2010, p. 78).

Nesse sentido, o abebé - objeto que remete a cabaça-ventre, presente no mito da criação yorubana reúne a coletividade do poder ancestral masculino, representado por Obatalá e a coletividade ancestral feminina, representada por Ìyà Mi - a Grande Mãe, Santos (1986). Com isso, torna-se símbolo do poder de fecundidade, gerador, de tornar-se propício. É também ornado com espelho, dando a Yemanjá o atributo de “espelho da vida"; "o espelho do mundo, é a mãe que reflete todas as diferenças e protege a cabeça" (SALVADOR, 2016, p. 4.307).

E que também se transforma em arma em suas estratégias de combate, conforme um dos de seus mitos que narra a sua fuga do marido, indo de volta a casa de seu pai Olokun. Ao saber de sua fuga, seu marido declara guerra por saber que Ela não teria exércitos para sua proteção. Assim, envia tropas para capturar Yemanjá. Ao saber do plano, Yemanjá coloca espelhos espalhados na praia, ao verificar a aproximação dos soldados, Ela se coloca na frente dos espelhos com sua adaga em punho. Quando os soldados se veem no espelho, se assustam com suas próprias imagens refletidas nos espelhos, fugindo apavorados. No retorno relatam ao rei que Yemanjá não é sozinha, possui um exército de criaturas horríveis. Assim, Yemanjá vence a batalha, tendo como arma seu abebé.

Em vista do que foi apresentado, compreende-se o que Halbwabachs (1990) frisa no desenvolvimento teórico da memória coletiva, que toda memória se estrutura em identidades, nesse sentido, “o grupo, no momento em que considera seu passado, sente acertadamente que permaneceu o mesmo e toma consciência de sua identidade através do tempo" (HALBWABACHS, 1990, p. 87). Portanto, os povos de Candomblé têm na memória coletiva a garantia de intervenção, garantindo repertórios de possibilidades identitárias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A memória foi imprescindível às populações negras considerando o novo contexto diaspórico imposto. O princípio ancestral da coletividade presente nas sociedades africanas foi acionado quando da necessidade de memorizar em coletivo. As memórias são construções de um grupo social, e é este grupo que determina o que é memorável e os locais onde essa memória será preservada. É através dessa memória que se reconstitui o passado com singularidades daquilo que é lembrado pelo indivíduo não permitindo a descaracterização do passado. A memória alimenta o grupo com estruturas míticas possibilitando o desempenho de funções de fundamentações para o grupo, o qual utiliza para basear a sua construção identitária. Essa história comum pode ser simbólica, assim como, pode ser acionada, a sua origem comum, para demarcar uma fronteira entre um grupo e outro, Sodré (1983).

Ao analisar objetos percebemos a memória coletiva do feminino retratada pelo abebé, considerando que a concepção de feminino acontece de forma relacional partindo sempre de um contexto sociocultural. Desta forma, o texto alcançou a produção de uma memória coletiva do feminino construída nos terreiros de Candomblé a partir da mitologia de Yemanjá e seus objetos míticos. Assim, o Candomblé foi tomado como espaço comunitário enquanto grupo social que contrasta em organização, concepções, valores e entendimentos a uma sociedade dominante que carrega heranças da racialização em seus construtos sociais.

Pode-se exemplificar a discussão acima contextualizando o Candomblé, protagonizado por mulheres contra a ordem patriarcal (as mulheres sempre ocuparam postos e cargos sacerdotais de destaque dentro dos terreiros, pelo/as negro/as contra a hegemonia branca e por pobres, contrariando a elite nacional, Oliveira (2006), realiza, dessa forma, uma mediação entre a preservação de conteúdos próprios e a sociedade hegemônica transgredindo aos grupos dominantes.

Neste sentido, a história vivida pelos povos negros onde se apoia suas memórias, possibilitou as narrativas de uma consciência histórica do feminino com problematizações envolvendo, entre outros fatores: a diversidade da experiência feminina nas diferentes sociedades vivenciadas. Com isso, compreende-se a subjetividade da memória nesta produção, envolvida em uma complexidade histórica provocada pela diáspora forçada dos povos africanos no Brasil, como sendo um elemento capaz de revelar uma riqueza cultural.

REFERÊNCIAS

BASTIDE, Roger. **Religiões Africanas no Brasil**: Contribuição a uma Sociologia das Interpenetrações de Civilizações. 2º vol. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1971.

CARNEIRO, Sueli. A força das mães negras. **Le monde Diplomatique Brasil**. Ed. 4. Brasil, 2007. Disponível em: https://diplomatique.org.br/a-forca-das-maes-negras/. Acesso em: 13 de maio de 2023.

CARNEIRO, Sueli & CURY, Cristiane Abdon. O poder feminino no culto aos Orixás. In. Mulher Negra. **Cadernos Geledés IV**. GELEDÉS - Instituto da Mulher Negra, 1993. Disponível em: http://www.geledes.org.br/wp-content/uploads/2015/05/Mulher-Negra.pdf. Acesso: 05 de maio de 2023.

CONCEIÇÃO, Joanice Santos. **Duas metades uma existência**: produção de masculinidades e feminilidades na Irmandade da Boa Morte e no Culto a Babá Egun. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). PUC-SP, 2011.

CORREIA, Sandro dos Santos. A importância das mulheres do candomblé no desenvolvimento de Cachoeira, BA. **Odeere**: Revista do Programa de Pós-Graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade - UESB. Ano 2, n. 3, vol. 3, Jan - Jun de 2017.

DAMASCENO, Tatiana Maria. **Nas águas de Iemanjá**: um estudo das práticas performativas no candomblé e na festa à beira-mar, 2015. 235f (Tese). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas - PPGAC. Centro de Letras e Artes-CLA. Universidade Federal do Estado do Rio De Janeiro - UNIRIO, 2015.

FONSECA JR. Eduardo. **Dicionário ontológico da cultura afro-brasileira**: incluindo as ervas dos Orixás, doenças, usos e fitologia das ervas. São Paulo: Maltese, 1995.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Editora Vértice. 1990. 2015.

HALBWACHS, Maurice. **Los marques sociales de la memoria**. Anthropos Editorial; Concepción: Universidad de lá Concepción; Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2004.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Orientações sobre identidade de gênero**: conceitos e termos. Ed. 2ª. Brasília, 2012. Disponível: http://www.diversidadesexual.com.br/wp-content/uploads/2013/04/G%C3%8ANERO-CONCEITOS-E-TERMOS.pdf Acesso em: 10 de maio de 2023.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. 2ª. Ed.rev. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2002.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana** [recurso eletrônico]. 4. ed. São Paulo: Selo Negro, 2011.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. **Sobre os candomblés como modo de vida**: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. Ensaios Filosóficos, Volume XIII - Ago/2016. Disponível em: www.ensaiosfilosoficos.com.br/Artigos/Artigo13/11_NASCIMENTO_Ensaios_Filosoficos_Volume_XIII.pdf. Acesso em: 01 de maio de 2023.

NORA, Pierre. **Entre memória e história**: a problemática dos lugares. Projeto História. São Paulo: PUC-SP. N° 10, p. 12. 1993.

OLIVEIRA, Eduardo. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos para uma filosofia afrodescendente. Curitiba. Editora Gráfica Popular, 2006.

PRANDI, Reginaldo. **De africano à afro-brasileiro**: etnia, identidade e religião. Revista USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

ROCHA, Agenor Miranda. **As nações kêtu**: origens, ritos e crenças: os candomblés antigos do Rio de Janeiro. RJ: Ed. Mauad, 2000.

SALVADOR, Lenine. **De narciso a yemanjá o espelho do mar**. IX Congresso da ABRACE: poéticas e estéticas descoloniais - artes cênicas em campo expandido. Uberlândia-MG, 2016. Disponível em: https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1839/1957. Acesso em: 01 de maio de 2023.

SANTOS, Juana Elbein dos & SANTOS, Deoscóredes dos. **Arte sacra e rituais da África ocidental no Brasil**. Salvador: Corrupio, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nàgó e a morte**: pàdé, asésé e o culto égun na Bahia. ed. 11ª. Trad. UFBA. Petrópolis. Ed. Vozes, 1986.

SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Rio de Janeiro. Bahia: Prosa e Poesia. AMAGO, 2002.

SODRÉ, Muniz. **A Verdade Seduzida** - Por um Conceito de Cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos**, no Brasil e na antiga costa dos escravos, na África. 2. Ed. São Paulo: Editora na Universidade de São Paulo, 2012.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. In. WERNECK, Jurema. **Mulheres negras**: um olhar sobre as lutas sociais e as políticas públicas no Brasil. Rio de Janeiro, Criola, 2010.

COMEMORAÇÃO DOS 10 ANOS DO PROJETO DE EXTENSÃO TECIDOTECA – CURSO DE MODA UEM CIANORTE

Data de aceite: 01/03/2024

Ronaldo Salvador Vasques
Fundador e coordenador do Projeto de Extensão TECIDOTECA
Universidade Estadual de Maringá – Campus Regional de Cianorte
Cianorte – Paraná
http://lattes.cnpq.br/7159248225674871

Fabrício de Souza Fortunato
Fundador e coordenador do Projeto de Extensão TECIDOTECA
Universidade Estadual de Maringá – Campus Regional de Cianorte
Cianorte - Paraná
http://lattes.cnpq.br/6707435689950700

Márcia Regina Paiva
Fundadora e coordenadora do Projeto de Extensão TECIDOTECA
Universidade Estadual de Maringá- BCE
Campus Sede
Maringá – Paraná
https://orcid.org/0000-0001-6265-4147

RESUMO: O Projeto de Extensão TECIDOTECA se mostra como um recurso muito próspero para desenvolvimento da sala de aula e para o viés extensionista em relação ao campo da aprendizagem e à adesão de disciplinas teórica/práticas na grande área Moda, do Campus Regional de Cianorte. Para a celebração dos 10 anos de existência deste projeto, houve diversos pensamentos, espaços e locais ocorrendo duas exposições: uma realizada no Anfiteatro da UEM – Cianorte, com o desígnio basilar à comemoração dos 10 anos do Projeto de Extensão TECIDOTECA; e outra no Paço Municipal da Prefeitura de Cianorte/PR. Desta maneira, as conexões do Projeto de Extensão, a sala de aula, o aprendizado histórico, prático e o deslocamento destas exposições em seus ambientes diferentes corroboraram com o tripé da Universidade atingindo o Ensino, Pesquisa e Extensão. Neste sentido, e dando continuidade à festividade, foi realizado, no curso de Bacharelado em Moda da Universidade Estadual de Maringá - Campus Regional de Cianorte, um trabalho sobre a história dos vestidos de noivas, desde a idade média até ao contemporâneo, o qual foi desenvolvido pelos acadêmicos do segundo ano do curso de Moda de 2019 e teve como objetivo confeccionar os vestidos de noivas mais famosos deste intervalo de tempo. Ocorreu pela união das disciplinas de Tecnologia da Confecção, Tecnologia Têxtil, Modelagem Plana, História da Moda, História da Moda Contemporânea e Modelagem

Tridimensional que, alinhadas ao Projeto de Extensão TECIDOTECA MODA/UEM-Campus Regional de Cianorte, contribuíram com a identificação dos tecidos, malhas e não-tecidos utilizados no processo de construção dos vestuários. Podemos, então, salientar que o Projeto de Extensão TECIDOTECA vem contribuindo há 10 anos com a pesquisa, a comunidade, os interessados do setor de Moda e Têxteis e, principalmente, o curso de Bacharelado em Moda da UEM – Cianorte.
PALAVRAS-CHAVE: Tecidoteca. Moda. Exposições. Extensão.

CELEBRATION OF THE 10TH YEARS OF THE TECIDOTECA EXTENSION PROJECT – UEM CIANORTE FASHION COURSE

ABSTRACT: The TECIDOTECA Extension Project appears to be a very prosperous resource for the development of the classroom and for the extensionist bias in relation to the field of learning and the adherence to theoretical/practical disciplines in the greater Fashion area, of the Cianorte Regional Campus. To celebrate the 10 years of existence of this project, there were different thoughts, spaces and locations with two exhibitions: one held at the UEM Amphitheater – Cianorte, with the basic aim of celebrating the 10 years of the TECIDOTECA Extension Project; and another in the Municipal Palace of Cianorte/PR City Hall. In this way, the connections of the Extension Project, the classroom, historical and practical learning and the displacement of these exhibitions in their different environments corroborated the University's tripod achieving Teaching, Research and Extension In this sense, and continuing the festivity, a work was carried out on the history of wedding dresses, from the Middle Ages to the contemporary era, in the Bachelor of Fashion course at the State University of Maringá - Cianorte Regional Campus, which was developed by second-year students of the 2019 Fashion course and aimed to make the most famous wedding dresses of this period of time. It occurred through the union of the disciplines of Clothing Technology, Textile Technology, Flat Modeling, History of Fashion, History of Contemporary Fashion and Three-Dimensional Modeling which, aligned with the TECIDOTECA MODA/UEM-Campus Regional de Cianorte Extension Project, contributed to the identification of fabrics , knits and non-woven fabrics used in the clothing construction process. We can, therefore, highlight that the TECIDOTECA Extension Project has been contributing for 10 years to research, the community, stakeholders in the Fashion and Textiles sector and, mainly, the Bachelor's degree in Fashion at UEM – Cianorte.
KEYWORDS: Fabric library. Fashion. Exhibitions. Extension.

INTRODUÇÃO

História e memória do projeto de extensão Tecidoteca

O projeto de extensão Tecidoteca possui um acervo de bandeiras têxteis, desde 2009, que tem um propósito significativo extensionista, considerando um acervo completo no estudo dos diversos materiais têxteis. Este capítulo de livro tem como proposta destacar a história da catalogação das bandeiras têxteis e apresentar os resultados alcançados ao longo deste projeto no viés extensionista. O projeto tem relevância para o ensino, pesquisa e extensão da comunidade acadêmica da área de Moda e afins, além de ter a função

de entender, conservar, conhecer e organizar os têxteis como documentos para pesquisa em moda. A bandeira têxtil é composta por informações técnicas, como: manuseio, corte, queima, cor, fotografias, identificação, especificações do tipo de matéria prima, nome técnico, morfologia, entre outros.

A primeira figura, de 2009, mostra que a Tecidoteca está localizada nas dependências da Biblioteca do Campus Regional de Cianorte (CRC) e apresenta a Bibliotecária Márcia Regina Paiva e o professor Fabrício de Souza Fortunato.

Figura 01 – Biblioteca do Campus Regional de Cianorte (CRC)

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2009).

A segunda figura, retrata a primeira visita técnica do projeto em uma indústria de fiação de algodão (CO), localizada na cidade de Maringá – Paraná, Cocamar Indústria de Fios.

Figura 02 – Fiação de Algodão Cocamar

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2009).

Ao longo de seus dez primeiros anos, o projeto realizou diversas visitas técnicas na indústria de Cianorte e região (Bordados Vitória, Lavanderia e Tinturaria Lavinorte, Cia Tricô Chiafrom, Grupo Morena Rosa, Canatiba Têxtil, entre outras), produziu artigos científicos, resenhas, matérias jornalísticas, participou de eventos na área acadêmica e possui redes sociais bem atuantes com Facebook, Instagram, Pinterest e seu Blog: https://tecidotecauem.blogspot.com/, onde estão todas as bandeiras têxteis e atividades.

Exposição 1: Comemoração aos 10 anos de história do projeto de extensão - Tecidoteca no anfiteatro da UEM - Campus Regional de Cianorte (CRC)

A exposição dos vestidos de noivas ocorreu em dois espaços durante o ano de 2019, na comemoração dos 10 anos do projeto de extensão Tecidoteca: no Saguão do Paço Municipal da Prefeitura de Cianorte e no anfiteatro do CRC. Neste sentido, o projeto de extensão Tecidoteca fez cinco matérias sobre o evento, como podemos observar no excerto:

> Hoje iniciaremos uma retrospectiva dos dias de evento em comemoração aos 10 anos de história do projeto de extensão Tecidoteca UEM. E, para esse primeiro post, falaremos sobre o trabalho interdisciplinar dos vestidos de noivas, que ficaram expostos em todos os dias de evento. Desenvolvido pelos acadêmicos do segundo ano do curso de moda, o trabalho tinha como objetivo confeccionar os vestidos de noivas mais famosos, da idade média ao contemporâneo (Tecidoteca, 2019).

O evento contou com a presença dos acadêmicos do curso da UEM, empresários, políticos e palestrantes de diversas áreas do setor da indústria da moda e da indústria têxtil. A Orquestra da Câmara da Universidade Estadual de Maringá, que também é um projeto de extensão, tocou músicas condizentes com os períodos dos vestidos de noiva, tornando a noite de abertura um marco, rememorando a história, as músicas e os trajes desde a Idade Média até o contemporâneo.

> Com o auditório lotado, o campus da UEM de Cianorte deu início, na noite da última quarta-feira (05), à programação alusiva ao aniversário de 10 anos da Tecidoteca, um projeto de extensão do Departamento de Design e Moda (DDM), que funciona como uma biblioteca de bandeiras têxteis. Fundada em 2009, por iniciativa do engenheiro têxtil e historiador, Ronaldo Vasques, em parceria com o professor do curso de moda, Fabrício Fortunado, e a bibliotecária do campus, Márcia Paiva, atualmente, a coleção abriga amostras oriundas de diversas localidades do país e até do exterior, sendo considerada a mais abrangente do Brasil (Emoção..., 2019).

Figura 03 – Público aguardando o início da comemoração no Anfiteatro do Campus Regional de Cianorte – CRC na abertura

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

Além da exposição de vestidos de noivas intitulada “Da Idade Média ao Contemporâneo” (FIG. 04) em que foram apresentados vestidos produzidos por alunos e professores do curso de moda. Houve a palestra “Pesquisa e consumo de moda no segmento jeanswear”, ministrada pela estilista Patricia Baldini Saragioto. A programação seguiu até o sábado (08) com workshops, palestras, mesas redondas e exposições (Emoção..., 2019).

Figura 04 - Vestidos de noivas expostos no anfiteatro da UEM - Cianorte

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

Figura 05 - Palestrante Patrícia Baldini Saragioto

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019)

Na (FIG. 06) a Orquesta da UEM executando as músicas da Idade Média até a contemporaneidade em alinhavo com os vestidos de noivas e na (FIG. 07) os fundadores da Tecidoteca Moda UEM – Cianorte.

Figura 06 - Orquestra da Câmara da Universidade Estadual de Maringá

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

Figura 07 – Fundadores e coordenadores da Tecidoteca: Ronaldo, Márcia e Fabrício

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

> Acreditamos que era possível e, cada um, com as potencialidades de sua área e o apoio de inúmeras pessoas, de dentro e fora da comunidade acadêmica, temos alcançado resultados exitosos, que produzem conhecimento e contribuem com a sociedade, que pode fazer consultas ao acervo, tanto físico, aqui na UEM, quanto online, por meio do blog [tecidotecauem.blogspot.com], disse o professor Ronaldo, que é o atual coordenador da Tecidoteca, acompanhado pelos cofundadores, Fabrício e Márcia (Emoção..., 2019).

A Tecidoteca é um espaço de inúmeras trocas de conhecimento nas áreas de moda, confecção e têxteis e, nesta comemoração, reiteramos a importância de um Projeto Extensionista para curso de Moda em seu dia a dia, ou seja, na sala de aula.

Exposição 2: Vestidos de noivas no saguão da Prefeitura Municipal de Cianorte

Em 11 de setembro de 2019 aconteceu a exposição “A Trajetória dos Vestidos de Noiva: da Idade Média ao Contemporâneo”, no saguão do Paço Municipal da cidade de Cianorte. Naquele momento, foram expostos trajes de diversas épocas, desde da rainha escocesa Mary Stuart (século 16) até o de Meghan Markle (século XXI). Segundo notícias do jornal da UEM Maringá, os

> Vestidos de noiva usados entre a idade média e o período contemporâneo estão reunidos numa exposição organizada pelo curso de moda da Universidade Estadual de Maringá, em Cianorte. As peças estão na prefeitura da cidade, local da mostra, até o dia 24 de setembro, durante horário comercial, com acesso totalmente gratuito (Pupim, 2019).

A imprensa jornalística da prefeitura de Cianorte comentou:

> Teve início nessa quarta-feira (10), a exposição “A Trajetória dos Vestidos de Noiva: da Idade Média ao Contemporâneo”, no saguão do Paço Municipal. As sete peças exibidas foram confeccionadas pelos estudantes do 2º ano de Moda, da Universidade Estadual de Maringá (UEM) – Campus Regional de Cianorte. Para marcar o início da mostra, que conta com o apoio da Divisão de Cultura, houve solenidade, durante a tarde, com a presença de autoridades municipais e da comunidade e a apresentação do coral de música erudita, Das Alte Erbe (Exposição..., 2019).

Figura 08 - Vestidos de Noivas no saguão do Prefeitura Municipal de Cianorte

Fonte: Pupim (2019).

As acadêmicas do curso de moda estiveram presentes na exposição e cada grupo vestiu um manequim com seu respectivo vestido de noiva, participando, assim, efetivamente da montagem de todo processo da exposição.

> Trata-se da exposição cujo título é “A trajetória dos vestidos de noivas da Idade Média ao contemporâneo”. Aos interessados em saber como surgiu essa tradição de vestido de noiva que tanto nos fascina, os responsáveis pela exposição respondem que não existe uma data exata, mas já na Bíblia há relatos de vestes especiais utilizadas para o dia do matrimônio, nada parecido com o que temos hoje. Na idade média, os vestidos podiam ser de qualquer cor, inclusive usava-se vermelho e preto. Nesta exposição, estão sendo mostrados vestidos de importantes rainhas, como a escocesa Mary Stuart (século XVI), Maria de Médice (século XVII) e a Rainha Inglesa Vitoria (século XIX), que dissemina e evidencia a cor branca (Pupim, 2019).

Na oportunidade, o prefeito Bongiorno, acompanhado de seu vice, Beto Nabhan, elogiou a iniciativa dos professores e enfatizou a importância da Universidade para o contexto local:

> Uma exposição como essa não é somente interessante para a apreciação do público. Ela demonstra o quanto a instituição de ensino tem produzido conhecimento. Por esse e outros motivos que a nossa administração está sempre preocupada em dar condições para que a UEM continue em Cianorte. Prova disso é que contribuímos com a doação do terreno à instituição, para garantir que ela esteja apta a receber investimentos (Exposição, 2019).

O professor Ronaldo Vasques, um dos organizadores da mostra, contou que a ideia surgiu de visitas que fez à museus europeus. "Percebi nesses locais que essas peças sempre ficam em cúpulas e são motivo de muita curiosidade. Pensei em trazer para Cianorte. A proposta foi feita aos alunos da disciplina que leciono, de História da Moda Contemporânea (Exposição..., 2019, p.2)

Figura 09 - Acadêmicas e professores na exposição

Fonte: Pupim (2019).

Na figura a seguir, podemos observar o vestido icônico com mangas bufantes usado pela Princesa Diana (século XX) e, para encerrar, ainda há o vestido com decote canoa, de Meghan Markle (século XXI).

Figura 10 - Vestido da Lady Diana e Meghan Markle

Fonte: Pupim (2019).

O professor Dr. Ronaldo Salvador Vasques comentou, ainda naquela ocasião, que os setes vestidos expostos são réplicas de peças usadas por rainhas, como a escocesa Mary Stuart (século XVI), a francesa Maria de Médici (século XVII), a inglesa Vitória (século XIX), além da Princesa Diana (século XX) e de Meghan Markle (século XXI). “São ícones que marcaram época, como a Lady Di, nos anos 1980, com sua manga “presunto”. Para a montagem, respeitamos características importantes, como as cores e os aviamentos”, explicou o professor (Pupim, 2019). Uma curiosidade observada na exposição é a respeito de um dos materiais utilizados: “Os vestidos foram confeccionados com tecidos de cortina, por conta do tamanho, que precisava ser maior” (Pupim, 2019, p.3).

Para compreendermos os pilares da comemoração dos 10 anos do projeto, como foi elaborado e construído nas disciplinas de Tecnologia da Confecção, Tecnologia Têxtil, Modelagem Plana, História da Moda, História da Moda Contemporânea, Modelagem Tridimensional, todas costuradas ao Projeto de Extensão Tecidoteca, concretizamos uma pesquisa no contexto histórico deste recorte de tempo (Idade Média até o século XXI).

História da indumentária e da moda: da idade média ao contemporâneo

O vestuário, a indumentária, as roupas e, por último, a moda – desde o início de tudo – e toda sociedade, sempre foram motivos de proteção, divisão social e gostos.

> A roupa, na maior parte de sua história, seguiu duas linhas distintas de desenvolvimento, resultando em dois tipos de contrastantes se vestimenta. A linha divisória mais óbvia aos olhos modernos está entre a vestimenta masculina e a feminina: calças e saias (Laver, 2005, p. 7).

Neste viés, o pensar de quando surgiram os vestidos de noivas e suas transformações na sociedade e em até que momento histórico eles ficaram conhecidos como desejo e movimento político revelaram-se importantes. Foi na Idade Média que o fascínio pelo vestido de noiva foi difundido – com a queda do Império Romano, surgiu a Idade Média, também conhecida como período medieval, que foi compreendida entre a queda do Império Romano e o surgimento do movimento renascentista. Cabe dizer que esse período teve duas divisões "Época em que se divide em duas etapas: Alta Idade Média e Baixa Idade Média. A primeira marcada pelo início das invasões bárbaras, e a segunda pelo renascimento urbano e retomada comercial" (Neotte; Vasques, 2015, p.1).

Por meio de uma análise histórica da indumentária e da moda, é possível perceber que todas as sociedades, da mais primitiva até a contemporânea, utilizam-se de cores e estilos empregados no vestuário para transmitir informações pessoais e sociais, principalmente o *status*. A roupa se torna então um signo de distinção social. A roupa e tudo que a compõe começa a fazer parte do patrimônio e da identidade social e tornam-se elementos pelos quais as classes dominantes afirmam seu *status*.

> Até meados do século XIX, para cada base social era determinada uma cor apropriada, que o situava e o diferenciava das outras. Na idade média, o signo da indumentária se tornou tão elementar na distinção social que foi necessário criar decretos, conhecidos como leis suntuárias, que proibiam o uso de determinados estilos e cores por classes específicas. Por ser o ápice da distinção social utilizando a vestimenta, e consequentemente pelas cores empregadas em sua composição, tal período foi escolhido como início do entendimento de cores e distinção (Majolo; Vasques, 2013, p. 540).

Ao longo dos séculos XVI, XVII e VXIII, o traje da noiva era bem restrito aos mais abastados em termos de imitação de moda, todavia, o século XIX, foi um momento em os centros urbanos se ampliaram e a modernidade efetivamente decompôs a vida das pessoas. Segundo Bitencourt e Vasques (2020, p.9), "é possível visualizar estudos já apresentados, onde expõe a vida da mulher no século XIX, e de como essa teve suas mudanças prolongadas, tanto em suas vestimentas que começa o século com uma vantagem enorme de aprisionamento corporal". A moda do século XIX propôs, de início, livrar as mulheres da moda de tempos anteriores, que possuía, dentre outras características, exageros nos volumes e nos pesos das roupas, além de saias extremamente grandes e penteados enormes.

Após a coroação de Napoleão Bonaparte, em 1804, o estilo império impôs-se por toda a Europa e, em consequência, surgiu o "vestido Império", que ficou conhecido por meio dos trajes de Josefina de Beauharnais, a primeira esposa de Napoleão (Vasques, 2018, p. 65). De acordo com Laver (2005, p. 154), "talvez em nenhuma outra época entre os tempos primitivos e a década de 1920, as mulheres tenham usado tão pouca roupa como no início do século XIX. Todos os trajes pareciam ter sido criados para climas tropicais". Bitencourt e Vasques comentam que "cinturas finas, saias amplas e mangas fofas, essa é a descrição mais rápida sobre o período do romantismo" (Bitencourt; Vasques, 2020, p. 3). Vasques (2018, p. 46-47) corrobora com essa informação ao afirmar que "a moda conhecida como "Estilo Romântico" surge também na primeira metade deste século. Este estilo ficou caracterizado por babados, golas altas, mangas balão, pormenores de rendas, laços e a volta da cintura na própria cintura, com o uso, novamente, de espartilhos". Notamos que a cintura fina entrou na moda e, a partir de então as saias se tornaram mais amplas, ficando com um comprimento mais curto, comparativamente ao período anterior.

> Na Inglaterra, no período entre 1831 e 1890, imperava o Estilo Vitoriano, que correspondeu ao reinado da Rainha Vitória da Inglaterra. Inspirada na monarca, a moda vitoriana era caracterizada pelos volumes e excessos. Tanto o Estilo Romântico na França como o Estilo Vitoriano na Inglaterra foram as grandes tendências da moda do século XIX. Considerando que a silhueta feminina ia ficando em forma de "sino", surgiu a crinolina, que era uma espécie de armação feita de crina de cavalo e linho (daí o seu nome), presa por vários aros de anéis, formando uma espécie de gaiola, que era usada por baixo das saias das senhoras para dar volume (Vasques, 2018, p. 47).

No Brasil, seguíamos as modas francesa e inglesa durante todo o século XIX:

> O espartilho e a crinolina se espalharam pelas lojas do comércio carioca. Em 1859, a casa de Catarina Dazon e Filho, localizada na rua do Ouvidor n. 97, vendia máquina de costura e toda sorte de artigos para a "toilette de uma senhora": camisinhas, meias de seda, luvas e provavelmente crinolinas e espartilhos. Em 1867, Rocha Costa e Miranda, donos de um armarinho de modas e perfumarias na rua das Violas, esquina com a rua da Candelária, informou ao público "a venda especial de camisas, camisinhas, corpinhos, calças, punhos, colarinhos, e meias para senhoras (...) saias-balão e de lã de babados, estofos e lavores diversos". Antônio Joaquim Magalhães, outro comerciante carioca com estabelecimento na rua das Quitandas no mesmo ano, também anunciou camisinhas e corpetes para senhoras entre seus produtos (Monteleone, 2019, p.25).

O vestido de noiva e o casamento no século XX foram sendo disseminados por toda sua tradição e moda. Segundo Harger (2019, p.125), "o ritual do casamento é tradicionalmente conhecido como o "dia da noiva" isso pelo fato de que a maioria dos elementos que compõem o cenário do casamento está ligada à imagem da mulher "noiva". Essa criação da noiva como um indivíduo é permeada por meio de símbolos específicos, como flores, bolo e vestido. O vestido da noiva é dotado de valores sociais e simbólicos e a escolha do modelo é uma das principais tarefas da noiva, já que ele refletirá as posses de sua família e simbolizará, além de sua pureza, seus gostos pessoais.

> Considera-se que os vestidos de noiva são elementos marcantes, uma vez que exprimem a passagem da vida de solteiro da mulher para a de casada, carregando uma série de significados e simbolismos perante a sociedade. Esses simbolismos são permeados por objetos de consumo, pois o fato de a noiva representar a mulher que está deixando seus pais e formando sua própria família, vem acompanhado da imagem da noiva vestida de branco, com suas escolhas de tecido, modelo, acessórios, sapato, buquê e itens que compõem essa estética (Harger, 2019, p.125).

A autora nos conta que nos anos de 1950, "a única fonte de informação que as moças tinham sobre as tendências de moda era através das revistas, rádio e cinema" (Harger, 2019, p.126).

> Essas mídias também podem ser consideradas fatores determinantes nas escolhas individuais da noiva. Ao apresentarem em suas páginas imagens de noivas com seus vestidos elegantes, casamentos das elites, de famosos e de atrizes de cinema, as revistas criam estratégias de consumo, de desejo e fomentam dessa maneira o mercado dos casamentos. As noivas se inspiram nos grandes casamentos para transformar o grande dia em um evento especial para si, para os convidados e para as famílias (Harger, 2019, p.126).

Partindo desses pressupostos, os acadêmicos em História da Moda Contemporânea realizaram um estudo teórico e análise da influência da indumentária e da moda dos vestidos em seus respectivos tempos e espaço. E, por último, iniciou, na oficina de moda da UEM - Campus Regional de Cianorte, a confecção das réplicas dos sete vestidos de noiva mais conhecidos. Como comentam Bernardo e Vasques (2019, p.2), "viajar ao passado para compreender as influências presentes é o caminho proposto pela historiografia. Desse modo, reconstruir o passado é uma ação de resgate do fato ocorrido sob o olhar do presente". Após compreendido o contexto histórico, seguiremos aos vestidos de noiva elaborados pelas acadêmicas do curso de Moda da UEM/CRC.

Vestidos das noivas confeccionados na oficina de moda da UEM-Cianorte (Turma do 2º ano de Moda, 2019)

O trabalho elaborado pelos acadêmicos do 2º ano do curso de Moda da UEM ocorreu no ano de 2019, com a junção de algumas disciplinas: Tecnologia da Confecção, Tecnologia Têxtil, Modelagem Plana, História da Moda, História da Moda Contemporânea, Modelagem Tridimensional, alinhadas ao Projeto de Extensão Tecidoteca Moda/UEM- Campus Regional de Cianorte. Cabe dizer que os trabalhos foram executados pelas Professoras Mestra Maria Helena de Carvalho (Tecnologia da Confecção e Modelagem Plana) e Mestra Regielem de Cacia Ruy Dias (Modelagem Tridimensional) e Professor Dr. Ronaldo Salvador Vasques (Tecnologia Têxtil, História da Moda e História da Moda Contemporânea).

Não existe um período exato em que a tradição do vestido de noiva surgiu, no entanto, na Bíblia, há relatos de vestes especiais usadas para o dia do matrimônio, porém nada semelhante com o que temos na atualidade. O Professor Dr. Ronaldo Salvador Vasques, coordenador da exposição comenta que:

> Na idade média os vestidos podiam ser de qualquer cor, inclusive usava-se vermelho e preto. Nesta exposição temos vestidos de importantes Rainhas: A Escocesa Mary Stuart (Séc. XVI), Maria de Médice (Séc. XVII) e a Rainha Inglesa Vitoria (Séc. XIX) que dissemina e evidencia a cor branca. O vestido icônico com mangas bufantes usado pela Princesa Diana (Séc. XX). E para encerrarmos temos o vestido com decote canoa, de Meghan Markle (Séc. XXI) que se casou com o príncipe inglês Harry (Exposição..., 2019, p.3).

Na sequência, apresentaremos os sete vestidos confeccionados pelos acadêmicos de moda na oficina da UEM/Cianorte: Vestido da Idade Média – vermelho (FIG. 11); Rainha Consorte – Isabel de Valois (FIG.12); Maria Stuart ou Maria I – a Rainha da Escócia (FIG.13); Maria de Médici (FIG.14); Rainha Vitória (FIG.15); Princesa de Gales – Lady Diana (FIG.16) e da Meghan Markle – a Duquesa de Sussex (FIG.17).

O **primeiro vestido de noiva** construído pelas alunas pertence à Idade Média. Nesta época, como de costume, as noivas se casavam com a cor vermelha. O vestido apresentado é uma réplica desenvolvida pelas acadêmicas na oficina de moda e, segundo elas, foram utilizados tecidos 100% poliéster (PES) no tamanho de cortinas. O intuito foi de aproveitar o tecido ao máximo já que ele tem 3 metros de largura e 1,5 metros de altura. O material têxtil é um tecido na cor vermelha conhecido como *Jaquard* (tecido que possui alto-relevo, desenhos elaborados e com uma gama de cores que pode ultrapassar de doze cores). O grupo, por meio de análise e estudo, analisou o caimento e os pormenores que estavam presentes na roupa/imagem, bem como detalhes do arremate, que é feito em renda branca nas laterais, frente e mangas. Podemos observar que na frente do vestido há quatro recortes feitos manualmente com uma tesoura, – cortes na camada superior que deixam abrolhar a parte inferior – que dão o efeito de talhadas nos tecidos e fazem referência à Idade Média, especificamente ao início das *talhadas ou landsknecht.* Este efeito, originalmente, era obtido ao puxar o tecido ou a malha que estava por baixo da peça. Abundantemente disseminada no renascentismo, essa moda era predominante nas roupas masculinas e femininas.

Na questão das cores, as acadêmicas comentaram que, no início da Idade Média, o vestido de noiva surgiu com propósito de evidenciar a nobreza da família, ou seja, o poder aquisitivo. A cor vermelha representava sangue e, deste modo, a capacidade de gerar um sangue novo ou uma criança; por meio de camadas de tecidos e armações, era costume evidenciar a procriação, que era o “destino/obrigação” da mulher. O vestido era fechado com um botão de madrepérola e pedrarias. As máquinas industriais utilizadas na oficina de moda na UEM foram a reta e a overloque, já o acabamento, no geral, foi realizado à mão.

Figura 11 – Vestido da Idade Média – Vermelho

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

O **segundo vestido de noiva** é da Rainha Consorte da Espanha, a Rainha Isabel de Valois ou Isabel de Valois, que nasceu em 2 de abril de 1545 e faleceu em 3 de outubro de 1568. Foi a terceira esposa do rei Felipe II e filha do rei Henrique II, da França, e de Catarina de Médici. A imagem da figura 13 é composta por um vestido feito em tecido de cortina preto acetinado, composição 100% poliéster (PES), com 3 metros de largura e 1,5 metros de altura. Para o volume na parte da saia, foi utilizada uma armação com várias anáguas de tule filó. Em relação aos aviamentos, foram utilizadas pedrarias nas cores vermelho e verde que remetem ao original e um colar de imitação de pérolas envolto do pescoço. Nas mangas, que eram presas por cordões ou alfinetes que "escondiam" o detalhe da peça, foi utilizado um tecido cetim vermelho e, na mão, demonstrando as rendas que ficavam por baixo dos trajes, foi utilizada malharia de urdume, rememorando os originais. Um fato relevante é que podemos observar uma espécie de capa presa ao vestido, entretanto as acadêmicas e os professores perceberam, ao analisar a veste/imagem, uma junção da roupa, evidenciando a moda daquele período. Além disso, pudemos constatar que, no vestido, há pormenores de fita de cetim vermelho que evidenciam a vestimenta, sendo seis na frente e quatro nas mangas. Quanto às costuras, foram confeccionadas algumas partes nas máquinas industriais reta e overloque, entretanto, o acabamento, de modo geral, foi realizado à mão.

Figura 12 – Rainha Consorte da Espanha - Isabel de Valois

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

O **terceiro vestido** de noiva é da Maria Stuart ou Maria I, a Rainha da Escócia, que nasceu no Palácio de Linlithgow entre 7 ou 12 de dezembro de 1542 (há uma dúvida sobre o dia exato de seu nascimento) e faleceu em 8 de fevereiro de 1587, com 44 anos. Para a confecção do vestido, foi escolhido o tecido plano *Jaquard* que, segundo as acadêmicas, tem um desenho alto-relevo próximo ao original nas cores bege e branco. A roupa foi feita em tecido de cortina bege acetinado 100% poliéster (PES) com 3 metros de largura e 1,5 metros de altura. Para dar volume na parte frontal, foi utilizada uma armação com anáguas de tule filó. Em relação aos aviamentos, foram utilizadas flores vermelhas de plástico feitas à mão e colar com várias voltas no pescoço para se aproximar do original, na frente com imitação de pérolas (que remete à riqueza). O vestido foi confeccionado algumas partes nas máquinas industriais na oficina de moda UEM (reta e interlock), porém, como na época o acabamento era feito manualmente, isso também foi resgatado nesta produção e foi feito todo à mão. Podemos observar que neste vestido há uma espécie de capa, entretanto as acadêmicas e os professores perceberam, ao analisar a veste/imagem, uma junção da roupa. Como evidenciada na figura abaixo, nas mangas há aplicações de renda.

Figura 13 – Maria Stuart

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

O **quarto vestido de noiva** é de Maria de Médici, que nasceu em Florença, em 3 abril de 1540 e morreu em Livorno, em 19 de novembro de 1557. O vestido possui tecido plano branco, conhecido comercialmente como cetim de poliéster, com composição 100% poliéster (PES), com 3 metros de largura e 1,5 metros de altura de tecido em cortina branca. Possui aplicações no todo e, ao analisar o desenho da roupa/imagem, identificamos tecidos dourados, que remetem à abastança das Rainhas. A vestimenta possui pormenores em renda na frente e nas mangas, tecido em forma de flores cortadas manualmente com tesoura e aplicadas à roupa, além de bijuterias/pedrarias justapostas no decote canoa, na frente do vestido e nas mangas. Possui colar de bijuterias na frente, remetendo ao original, com cores em ouro/dourado e, por baixo do vestido, há um arco em metal e várias anáguas em tule para dar volume à roupa.

Figura 14 - Réplica do vestido de noiva da Maria de Médici

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

O **quinto vestido de noiva** é da Rainha da Inglaterra, Alexandrina Vitória Regina, conhecida como Rainha Vitória, que nasceu em 24 de maio de 1819 e faleceu em 22 de janeiro de 1901. Teve seu reinado, que durou entre os anos de 1837 a 1901, conhecido como a “Era Vitoriana”, um momento de grande ascensão da burguesia industrial e comercial. O vestido foi realizado com dois tecidos planos que mediam 3 metros de largura e 1,5 metros de largura: a) parte inferior: tecido elaborado e construído em tecido *Jacquard* de cortina bege brilhante; b) parte superior: tecido plano branco, 100% poliéster (PES), que remetia ao original de cetim branco usado no casamento da Rainha Vitória, aproximando dos folhos de renda, identificados pelas acadêmicas. A tentativa é de se aproximar ao máximo ao vestido original de cetim branco, com folhos de renda, cauda de seis metros de comprimento, colar no pescoço e broche de safira usado pela rainha. O vestido possui rendas de cor branca na frente e nas mangas; na frente, tem um buquê em flores, que foi de orla enfeitada de flores de laranjeira. Observa-se uso do colar dourado para armação do vestido e malharia de urdume (tule) com várias anáguas (saias) para dar o volume à peça. Segundo relatos da autora Baird (2018, p.146), “à medida que o casamento se aproximava nas primeiras semanas de 1840, Vitória se sentia cada vez mais agitada. O tempo estava frio, úmido e ventoso. Estava ficando pálida e magra, não conseguia comer e nem dormir, tinha febre, o corpo inteiro doía”. Desse modo percebemos a angústia de uma

rainha em seu casamento, ou seja, a expectativa que os londrinos prospectavam. "Vitória queria um casamento singelo: um vestido simples, um pequeno número de convidados, uma cerimônia discreta. Claro que, em se tratando de uma rainha, era uma vontade difícil de se atender" (Baird, 2018, p. 148).

Figura 15 – Vestido de noiva da Rainha Vitória

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

Detalhes do vestido da Rainha Vitória, construído no século XIX, são, entre outros, os folhos, a metragem de tecidos, a orla enfeitada de laranjeira, a seda e a origem do tecido. A jornalista e Doutora em História, Julia Baird, nos conta em seu livro 'Vitória, a Rainha: a biografia íntima da mulher que comandou um Império', cada pormenor do matrimônio:

> Vitória se manteve imóvel enquanto abotoavam cuidadosamente seu vestido de cetim branco, com folhos de renda e uma cauda de seis metros de comprimento com a orla enfeitada de flores de laranjeira. Suas mãos tremiam levemente enquanto colocava os brincos de diamantes turcos e punha um colar no pescoço, depois prendendo no peito um broche de safira que ganhara de Albert. Ficou com os pés estendidos para que as atendentes amarrassem em seus tornozelos as fitas dos delicados sapatinhos de cetim branco. O vestido era caído nos ombros, deixando a mostra a pele ebúrnea e macia do peito, e o cabelo, rigorosamente partido ao meio, estava enrolado cobrindo as orelhas (Baird, 2018, p.149).

Outro fator relevante é sobre a construção e a origem do tecido, a malharia de urdume de renda, o molde e as luvas. De acordo com Baird (2018, p. 149), "o tecido vinha dos Spitalfieds, centro histórico da indústria da seda em Londres, e duzentos rendeiros de Devon trabalhavam meses. O molde foi destruído a seguir, para que ninguém copiasse". As luvas, foram feitas de pelica inglesa, vinda da capital, Londres. Vitória encarregara um rolo enorme de renda de Honiton feita à mão "na tentativa de reavivar o setor em declínio (as imitações feitas à máquina andaram prejudicando o ofício)" (Baird, 2018, p.150). Desse modo, percebemos como a moda é política e estratégica. Uma questão bem interessante é que a noiva pediu que suas damas de honra não usassem branco. Há muitas questões e comentários sobre Vitória ter se casado de branco, porém, na visão de Baird (2018, p.150),

> alguns interpretam erroneamente a escolha da cor, como sinal de pureza virginal – como disse mais tarde Agnes numa efusão sentimental, ela escolhera se vestir "não como rainha em trajes deslumbrante, mas de branco imaculado, como uma virgem pura, para ir ao encontro do noivo", Vitória escolhera usar branco basicamente porque era a cor ideal de ressaltar a delicadeza do rendado – na época, não era uma cor convencional para noivas. Antes de se dominarem as técnicas de alvejamento, o branco era cor rara e cara, mais símbolo de riqueza do que pureza. Vitória não era a primeira a usá-la, mas seu exemplo deu popularidade à cor. Tecelões rendeiros de toda a Inglaterra ficaram entusiasmados com o súbito aumento na procura de seus trabalhos artesanatos.

Cabe ressaltar, ainda, que a questão discutida pela academia à respeito de a Rainha Vitória ter sido a primeira a usar a cor branca em um vestido de noiva é errônea, houve, antes dela, rainhas e princesas que fizeram o uso da mesma cor. A respeito da FIG. 16, a autora Baird (2018, p.194) comentou: "Em 1851, as vestes do casório tinham ficado mais apertado – embora, mesmo onze anos mais tarde. Vitória ainda gostasse de reviver o momento, como que para lembrar aos súditos que continuava noiva de seu belo esposo".

Figura 16 – Vestido de noiva Rainha Vitória

Fonte: Baird (2018).

Cabe comentar que o casamento entre Vitória e Albert "é um dos maiores romances da história moderna. Foi genuíno, devoto e fecundo. Juntos, foram arautos de uma era em que a monarquia passou de poder direto para a influência indireta, de fruto da aristocracia para símbolo de classe média (Baird, 2018, p.150).

O **sexto vestido de noiva** é da Princesa Diana, conhecida como Diana ou Lady Di, e apelidada como "princesa do povo" por conta de sua simpatia e seu carisma. Nascida no Reino Unido, pertenceu à Família Real Britânica, por conta de seu casamento com o rei Carlos III, e faleceu em Paris, em 31 de agosto de 1977. Seu vestido foi considerado icônico nos anos 1980 e o mais comentado do século XX, pois a moda foi tida como exagerada por conta da profusão de misturas de estilos, roupas e acessórios. Segundo as acadêmicas do grupo, o vestido foi confeccionado algumas partes nas máquinas industriais, na oficina de moda UEM (reta e interlock), mas o acabamento em si foi feito todo à mão, principalmente as mangas bufantes que foram, nos seus pormenores, alinhavadas em vários dias de trabalho. O grupo tentou se aproximar ao máximo do tecido original do vestido, que foi feito em tafetá de seda, utilizando um tecido de tafetá de poliéster (PES) e também uma renda de malharia de poliéster (PES), rememorando a renda antiga de cor marfim, utilizada pela princesa. A cauda tinha 7,62 metros e o véu de tule possuía 140 metros, com uma cauda incrustada de lantejoulas de 8 metros. Os designers que fizeram o vestido de Lady Di foram David e Elizabeth Emanuel.

Figura 17 – Vestido da Princesa de Gales, Lady Diana

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

O vestido original encontra-se preservado e patrimoniado, como podemos observar na sequência de figuras 19, 20 e 21, que são fotos de Matt Dunham, da exposição do “Royal Style in the Making”, que aconteceu em 2 de janeiro de 2022, no Reino Unido.

Figura 18 - Vestido original de frente da Princesa de Gales, Lady Diana, na exposição “Royal Style in the Making”

Fonte: Vestido (2021).

Foto 19 - Detalhes das rendas do vestido original da Princesa de Gales, Lady Diana, na exposição "Royal Style in the Making"

Fonte: Vestido (2021).

Figura 20 - Pormenor da cauda do vestido original da Princesa de Gales, Lady Diana, na exposição "Royal Style in the Making"

Fonte: Vestido (2021).

O **sétimo vestido de noiva** é o último apresentado pela Família Real, utilizado pela Duquesa de Sussex, Meghan Markle, que se casou com o Príncipe Harry, em uma cerimônia em 2018 (século XXI). O vestido original tinha um decote ombro-a-ombro e foi produzido em seda (S) pura, já o grupo escolheu um tecido acetinado em poliéster (PES) na cor branca para construção. O vestido longo foi pensado em retratar fielmente o de Markle, com mangas de três quartos de comprimento, decote canoa aberto e cauda com saia de

baixo embutida. Segundo as acadêmicas, não foi difícil sua construção entre costuras e arremates; o vestido foi confeccionado algumas partes nas máquinas industriais, na oficina de moda UEM, como a reta e a interlock, e o acabamento realizado à mão. As linhas do vestido estendem-se para as costas, onde a cauda flui em dobras redondas e macias, protegidas por uma anágua em tripla organza de seda; o véu tinha cinco metros. As finas mangas 3/4 acrescentam um toque de modernidade refinada. "O longo véu de Meghan, feito de tule de seda, foi decorado com flores bordadas à mão em fios de seda e organza, e representou os 53 países da Commonwealth" (Dariella, 2018, p.2).

Figura 21 - Vestido de Noiva da Duquesa de Sussex - Meghan Markle

Fonte: Acervo Tecidoteca Moda/UEM Cianorte (2019).

A pesquisa para a escolha dos vestidos a serem replicados e suas relevâncias no contexto social da Idade Média ao contemporâneo e a construção da modelagem e costura dos vestidos de noiva proporcionaram às alunas, alunes e alunos uma amplitude de conhecimentos muito satisfatória, do ponto de vista pedagógico interdisciplinar, visto que tiveram oportunidade de confeccionar vestuários icônicos de rainhas e princesas e, desse modo, adquirir conhecimento na prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Projeto de Extensão Tecidoteca, do curso de Moda, tem realizado várias atividades extensionistas desde sua criação, em 2009, e seu objetivo sempre foi colaborar e pensar os materiais têxteis e suas especificidades, transformando em uma “biblioteca de tecidos”. A metodologia aplicada é de natureza descritiva e os resultados são concluídos com exatidão por intermédio de ensaios têxteis realizados no laboratório de controle de qualidade I e II, no Campus Regional de Goioerê (CRC), da Universidade Estadual de Maringá (UEM), pelo curso de Engenharia Têxtil. O Projeto, ao longo dos 10 anos de sua existência, produziu capítulos de livros, artigos científicos, resenhas, matérias jornalísticas (escrevendo sobre Moda e Têxteis por dois anos no Jornal Tribuna de Cianorte) e atua em diversas redes sociais.

Com a finalidade de envolver o ensino, a pesquisa e extensão, a partir de percepções dos professores e das acadêmicas, o processo de aprendizagem teórico/prático, por intermédio da interdisciplinaridade, foi fundamental para o entendimento no ensino da trajetória dos vestidos de noiva da Idade Média ao Contemporâneo. Considerando que a pesquisa teórica/prática dos vestuários aconteceu nas disciplinas de Tecnologia da Confecção, Tecnologia Têxtil, Modelagem Plana, História da Moda, História da Moda Contemporânea e Modelagem Tridimensional, costuradas com o Projeto de Extensão Tecidoteca Moda/UEM- Campus Regional de Cianorte na oficina de moda onde as roupas foram pensadas e construídas pelas acadêmicas de moda da UEM-Cianorte, ficou evidenciada a percepção de como a interdisciplinaridade, em seus pormenores, no que tange desde a compra dos tecidos, a modelagem, o corte e a percepção na análise dos volumes e formas foi basilar para o aprendizado das alunas. A importância das cores no contexto histórico foi salutar para a pesquisa, pois percebemos que se inicia com a cor vermelha, na Idade Média, transcorrendo até os tempos atuais, na cor branca. Outro ponto importante analisado foi a forma como as mulheres de algum modo mostraram seus protestos e gostos ao usarem um vestido ao longo da história, considerando o uso das anquinhas, dos espartilhos, os volumes exagerados das saias, nos fazendo refletir em como a indústria têxtil estava em desenvolvimento, produzindo metros e metros de tecidos, pois a mulher da alta sociedade utilizava, em média, até 15kg de roupas. O deslocamento dos vestidos de noivas em espaços públicos e visíveis propagou informações sobre a seriedade de salvaguardar a história e a memória de um país. Por intermédio dos sete trajes citados neste trabalho, entendemos a trajetória da mulher no alinhavo com suas modas e estilo, bem como por meio da Tecidoteca os diversos materiais têxteis utilizados.

E, por fim, reiteramos a importância do projeto extensionista para a Universidade e para a cidade de Cianorte e região, prospectando os pormenores dos Têxteis e da Moda.

REFERÊNCIAS

BAIRD, Julia. **Vitória, a rainha**: biografia íntima da mulher que comandou um império. Rio de Janeiro: Ed. Objetiva, 2018.

BERNARDO, F. C; VASQUES, R.S. Alinhavando a história: A indumentária da corte de D. João VI no Brasil. *In*: COLÓQUIO DE MODA, 15.;12º Edição Internacional, 6º Congresso de Iniciação Científica em Design e Moda, 2019, Porto Alegre. **Anais...** Porto Alegre: Unisinos, 2019.

BITENCOURT, G. L.; VASQUES, R.S. A trajetória da indumentária e da moda feminina oitocentista a partir de ideias da mulher intelectual Nísia Floresta. *In*: COLÓQUIO DE GÊNERO E PESQUISA HISTÓRIA, 3., Irati, PR, set, 2020. **Anais...** Irati: Unicentro, 2020.

DARIELLA, Novello. Os vestidos de noiva de Meghan Markle. **Fashion Network,** 21 maio 2018. Disponível em: https://br.fashionnetwork.com/news/Os-vestidos-de-noiva-de-meghan-markle,979639.html. Acesso em: 3 fev. 2022.

EMOÇÃO e casa cheia marcam comemoração de 10 anos da Tecidoteca/UEM. **Prefeitura de Cianorte,** 06 jun. 2019. Disponível em: https://cianorte.pr.gov.br/noticiasView/5788_Emocao-e-casa-cheia-marcam-comemoracao-de-10-anos-da-TecidotecaUEM.html. Acesso em: 23 jun. 2023.

EXPOSIÇÃO no paço municipal demonstra evolução dos vestidos de noivas da realeza. **Prefeitura de Cianorte,** 9 set. 2019. Disponível em: https://www.cianorte.pr.gov.br/noticia/exposicao-no-paco-municipal-demonstra-evolucao-dos-vestidos-de-noivas-da-realeza. Acesso em: 9 set. 2019.

HARGER, Patrícia Helena Campestrini. **Lá vem a noiva**: narrativas da moda para casar (1950-1959). 2019. 224p. Tese (Doutorado em Histórias) - Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2019.

LAVER, J. **A roupa e a moda**: uma história concisa. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

MAJOLO, Mariáh; VASQUES, Ronaldo Salvador. A indumentária como elemento distintivo: A cor do vestuário como componente da classificação social na idade média e contemporânea. *In*: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA,6., 2013, Maringá. **Anais...** Maringá: UEM, 2013.

MONTELEONE, J. Moda, consumo e gênero na corte de D. Pedro II (Rio de Janeiro 1840-1889). **Revista de história**, São Paulo, n. 178, p.1-34, maio 2019. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/137842. Acesso em: 2 fev. 2021.

NEOTTE, Linda Lara de Oliveira; VASQUES, Ronaldo Salvador. O traje da criança na Idade Média. In: COLÓQUIO DE MODA, 11., 8ª Edição Internacional, 2º Congresso Brasileiro de Iniciação Científica em Design e Moda, 2015, Curitiba, 2015. **Anais...** Curitiba: Universidade Positivo, 2015.

PUPIM, Paulo. Exposição reúne vestidos de noiva usados desde a idade média. **Assessoria de Comunicação Social UEM**, 18 set. 2019. Disponível em: http://www.noticias.uem.br/index.php?option=com_content&view=article&id=23962:exposicao-reune-vestidos-de-noiva-usados-desde-a-idade-media&catid=986:pgina-central&Itemid=211. Acesso em: 18 jun. 2023.

TECIDOTECA Moda UEM. Exposição vestidos de noiva. **Tecidoteca Moda UEM,** 12 jun. 2019. Disponível em: http://tecidotecauem.blogspot.com/2019/06/exposicao-vestidos-de-noiva.html. Acesso em: 18 jun. 2023.

VASQUES, R. S. **Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX**. 2018, 295p. Tese (Doutorado em Engenharia Têxtil) - Universidade do Minho Escola de Engenharia, Guimarães (Portugal), 2018.

VESTIDO de noiva da princesa Diana vai para exibição em Londres. **G1,** 03 jun. 2021. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2021/06/03/vestido-de-noiva-da-princesa-diana-vai-para-exibicao-em-londres-veja-fotos.ghtml. Acesso em: 18 jun. 2023.

CAPÍTULO 7

EL EJÉRCITO BLANCO: LAS RELACIONES DE PODER EN LA ESCUELA

Data de aceite: 01/03/2024

Santiago Fierro

La metáfora refiere al régimen militar y el color de las túnicas en las escuelas públicas del Uruguay..

RESUMEN: Este artículo está enmarcado como trabajo final para la diplomatura Infancia, Educación y Pedagogía impartida por la Facultad de Ciencias Social (Flacso) Argentina y se reflexiona sobre las relaciones de poder en las escuelas entre infancia y docentes. Se enmarca en la tríada infancia, educación y pedagogía, abordando tres puntos clave: contexto histórico del estudio científico de la infancia, reflexión sobre las relaciones poder infancia-adulto desde la perspectiva de Foucault, y análisis de la cultura material de la escuela y su anti-alumnidad crítica. Se destaca la resistencia de la infancia al adultocentrismo y complejo tutelar. Se cuestiona cómo han cambiado las relaciones de poder en las escuelas entre adultos e infancias, utilizando ejemplos de expresiones educativas y la crítica de una murga uruguaya. Se plantean preguntas sobre la lucha contra el adultocentrismo en las prácticas educativas y la preparación de la escuela pública para la desconstrucción de este enfoque.

PALABRAS-CLAVE: Adultocentrismo; Infancia; Educación.

INTRODUCCIÓN

El siguiente artículo tiene la intencionalidad de reflexionar sobre las relaciones de poder que se dan en las escuelas entre eso que llamamos infancia y los docentes. El mismo está enmarcado en la tríada infancia, educación y pedagogía. Para ello, se plantean tres puntos claves: en primer lugar, realizamos una breve síntesis del contexto histórico en el que surge del estudio científico de la infancia; en segundo lugar, desde los aportes teóricos sobre sujeto y poder desde una perspectiva de Foucault, se intentará reflexionar sobre las relaciones de poder infancia-adulto en la escuela, cuyo problema central es el adultocentrismo[1]; en

1 El adultocentrismo puede ser entendido como una relación de poder asimétrica entre las personas adultas y los niños, niñas y adolescentes. Bustelo (2021) siguiendo a Gaitán (2006) lo define como una forma que desvaloriza la experiencia de las infancias en comparación con el lugar privilegiado que tiene la cultura del mundo adulto.

tercer lugar, reflexionaremos sobre la cultura material de la escuela y su anti-alumnidad crítica.

DESARROLLO

Para comenzar con la línea argumental, es necesario conceptualizar brevemente el significante “infancia” y para ello, es necesario enmarcar en qué contexto surge el interés por el estudio científico de eso que se llama “infancia”. Las respuestas a preguntas como, ¿qué es la infancia? según Diker (2021) no deben ser respuestas unívocas, ya que no todos los niños transitan la misma infancia, por ello debemos de hablar de infancias y no de una infancia.

Bustelo, E (2021) nos invita a deconstruir nuestras nociones adultocéntricas, el autor define al adultocentrismo como una visión asimétrica que no entiende la relación de poder entre infancia y adulto, y tampoco reconoce como actores a las infancias que bajo esta visión quedan situadas en una relación de dependencia y subordinación. Es decir, debemos desprendernos de “la gran asimetría adultocéntrica”[2] donde la relación adulto-infancia es: autoridad-obediencia; maduro-inmaduro; autónomo-dependiente; mayor-menor, etc.

En la misma línea, plantea que la infancia resiste la imposición de normas y valores verticalmente impuestas por el mundo adulto y también sitúa a la infancia en un lugar de dependencia y subordinación. Por lo tanto, al decir del autor se trata de deconstruir el discurso hegemónico de la infancia y establecer una posición crítica sobre las teorías de la dependencia infantil.

Intentando definir eso que llamamos infancia, desde una visión foucaultiana es para Bustelo (2021); “una categoría relacional en la que se pone en juego el poder (...) no es un sujeto a priori o un sujeto jurídico abstracto formal, sino una construcción histórica relacional”.

Teniendo en cuenta lo anterior, surge la necesidad de hacer mención a la transición de los siglos XIX y XX, según Southwell (2021) es cuando aparece la sensibilidad hacia la infancia, es el surgimiento del estudio científico de la infancia, es decir la niñez tomada como objeto de estudio de las concepciones científicas de la época.

Ahora bien, en ese mismo período histórico, Minnicelli (2021) plantea que comienza a nacer el complejo tutelar[3] sobre la infancia, concepto implementado por Donzelot donde la intervención del Estado actúa como paraguas de la niñez. Al decir de Minnicelli, el concepto se refiere al poder que ejercen las instituciones sobre los cuerpos, tomándose como objetos de intervención del estado.

Siguiendo en la misma línea, Ainsestein (2021) nos indica que la escuela a lo largo

2 El autor plantea un cuadro comparativo donde la infancia queda minorizada en todo sentido frente al mundo adulto.
3 Complejo tutelar: Donzelot lo define como un conjunto de oficios que se insertan en los aparatos judicial, asistencia y educativo cuyo objeto de intervención es la infancia en peligro o “infancia peligrosa”. Entre ellos podemos destacar: jueces de menores, trabajadores sociales, educadores especializados, animadores. Lo denomina complejo tutelar dado que las intervenciones de estos profesionales tejen una compleja red de tutela sobre los menores. Para ampliar: Donzelot, J. (s/f). El complejo tutelar. GLOSARIO FLACSO VIRTUAL. Recuperado de: https://www.iin.oea.org/El_complejo_tutelar.pdf [15-10-2013].

del siglo XIX Y XX, homogenizó y enseñó que lo igual era mejor que lo diferente, y que cuando lo diverso fuera imposible de unificar debía ser puesto aparte:

> Las escuelas no han enseñado exactamente lo contrario (en referencia a la ideología colonial), sino que se han preocupado por resaltar las diferencias para enseñar jerarquías y legitimar la dominación de algunos sobre otros. (...) Diferencias que han sido construidas por la ciencia occidental, en base a la elaboración de taxonomías y clasificaciones, como parte del proceso de conocimiento, dominación y transformación de la naturaleza y las culturas. (Ainsestein, 2021: Clase 20)

El adultocentrismo y el complejo tutelar, operan bajo una visión homogeneizadora de las infancias, que en las escuelas producen una *"categorización de las infancias"* que al decir de Núñez (2021) es un proceso que la escuela toma como efecto de verdad y produce una transmisión cultural, asignando destinos sociales dentro de la escuela misma. Es decir, el adultocentrismo y el complejo tutelar ignoran la pluralidad del significante infancia, las relaciones de poder adulto-niño y no reconoce a los niños como actores, sino que los ubica en un contexto de dependencia y subordinación de la adultez.

Una de las preguntas problematizadoras es: ¿Cuánto han cambiado las relaciones de poder en las escuelas entre adultos-infancias con respecto al siglo pasado?

Agarrate Catalina es una Murga[4] uruguaya que en *El corso del ser humano* (2007) en la interpretación del cuplé[5] *Las maestras,* realizan una crítica a las opiniones de cierto ideario-social-colectivo de "el niño de hoy". A través del cuplé se ironiza sobre lo que llamamos infancia, utilizan lo que en literatura se llama hipérbole, plantean una definición

4 La murga es un género musical-teatral desarrollado en distintos países de América Latina y en España. La murga uruguaya tiene un repertorio murguero que se caracteriza por la temática contestataria, la sátira política sobre personajes nacionales e internacionales destacados en el año, la ridiculización de modas y costumbres, el fútbol y sus avatares, la vida cotidiana relacionada con la crítica al gobierno de turno, el costo de la vida, el empleo, los temas de actualidad, etc. Para ampliar visitar: https://es.wikipedia.org/wiki/Murga

5 Es un estilo musical, ligero y popular, que a veces puede resultar algo grosero y picante.El desarrollo del espectáculo murguero, pueden diferenciarse por lo menos, tres o cuatro momentos principales: saludo, cuplé, popurrí o salpicón y retirada. En este espectáculo se encuentra entre los minutos 5:00 y 13:50.

de lo qué es un niño bajo esa mirada para hacer reflexionar al mundo adulto. En el cuplé se utiliza en una parte la música de Mi Bandera[6] para representar una visión o discurso que resalta lo disciplinar en el acto educativo, el título del presente artículo también realiza una analogía entre escuela-ejército.

(Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oqQilC1rOx0&feature=youtu.be)

Intentando dar una respuesta para seguir investigando en torno a la pregunta anterior, nos centraremos en las reflexiones de Brailovsky (2021) que realiza un estudio minucioso sobre la "cultura material de la escuela"[7]; plantea que hay objetos y expresiones escolares que cumplen una función de anti-alumnidad crítica. El autor cita algunos ejemplos de expresiones que aún perviven en nuestras prácticas educativas que se condicen con el cuplé de la murga: "Señor, se sienta derechito por favor. Una vez más te llamo la atención y te vas para afuera. Y no lo repito más. (...) La fila mejor ordenada es la que va a salir al recreo". Intentando sintetizar lo expuesto podemos decir que así como la murga define de forma abrupta al infante, más conmoción provoca que en las escuelas sigan existiendo expresiones como nos muestra el autor, o expresiones similares como las que presenta la murga en dicho cuplé entonando la música de la marcha Mi bandera: demasiado peligroso que la toque ese gurí (en referencia a la bandera); que la moña[8] no se desate nunca; que la letra no se salga del renglón; que mantenga bien la fila; que se quede en el rincón.

Este tipo de expresiones que se parecen más a la escuela del siglo XIX que a la escuela del siglo XXI, pero aún así persisten en nuestro sistema educativo, no en su totalidad pero sí tienen su terreno en el acto educativo. Es decir, que como plantea la murga en la crítica, también se sigue reproduciendo el adultocentrismo en las prácticas educativas.

POSIBLES CONCLUSIONES

Como se anticipa en el título, es evidente que en las escuelas impera el adultocentrismo, pero sí de transformar el acto educativo se trata (bajo una mirada freiriana), es necesario replantearse las siguientes preguntas para seguir investigando: ¿cómo podemos luchar contra esa batería de expresiones del mundo adultocéntrico en las prácticas socioeducativas con las infancias? ¿cuánto podemos transformar desde nuestras aulas en esa "lucha cultural"? ¿la escuela pública como institución está preparada para la desconstrucción del adultocentrismo?

---

6 Marcha patriótica uruguaya, compuesta en homenaje al Pabellón Nacional que se canta en todos los actos patrióticos escolares en todas las escuelas públicas del Uruguay.

7 Los estudios de la cultura material sirven para describir las creencias, los valores, ideas, actitudes de una comunidad o sociedad específica en un tiempo dado. (Lubar y Kingery 1993: citado en Brailovsky, 2021)

8 Accesorio que forma parte del uniforme escolar, En 1910 se decreta el uso de la túnica en Uruguay, En 1950, se decretó el uso de túnica y moña azul para identificar a los alumnos de las escuelas públicas en el transporte. Varios años más tarde, en una resolución de octubre de 1976, la dictadura obligó a las maestras también a usar túnicas blancas.

REFERENCIAS

Ainsestein, A. (2021) Cuerpo y cultura. Práctica culturales y diversidad. Clase 20 - Flacso. Argentina

Brailovsky, D. (2021) Los objetos escolares en la infancia. Clase 21 - Flacso. Argentina

Bustelo, E. (2021) Notas sobre Infancia y Teoría. Clase 4 . Flacso. Argentina

Bustelo, E. (2011). El recreo de la infancia: argumentos para otro comienzo. Buenos

Aires: XXI Editores.

Minnicelli, M. (2021) ¿Se acabó la infancia? El derecho a la infancia y sus modos de institución y destitución. Clase 6 - Flacso. Argentina

Nuñez, V. (2021) Entrevista del Diplomado Infancia Educación y Pedagogía. Módulo 1 - Flacso. Argentina

Southwell, M. (2021) El niño en la historia. La construcción de una mirada entre los impulsos modernizadores, la exclusión y el cuidado. Clase 2 - Flacso. Argentina

ESTRATEGIAS Y MÉTODOS VIRTUALES EN AMÉRICA LATINA: UN ANÁLISIS COMPARATIVO NETNOGRÁFICO POSTPANDEMIA

Data de aceite: 01/03/2024

Raquel Vázquez Lerma

Nali Borrego Ramírez
https://orcid.org/0000-0003-1007-0080

Marcia Leticia Ruiz Cansino
https://orcid.org/0000-0002-5946-1034

Daniel Desiderio Borrego Gómez
https://orcid.org/0000-0003-4211-7189
Universidad Autónoma de Tamaulipas, Cd, Victoria Tamaulipas México

RESMEN: La educación en línea no es un concepto nuevo, pero ha experimentado un crecimiento exponencial durante la pandemia de COVID-19. Este estudio analiza su evolución y auge durante la pandemia y las diferentes metodologías que se utilizaron. A partir de la teoría fundamentada se revisaron las estrategias y métodos en educación durante la pandemia desde una perspectiva netnográfica. Se realizó un mapeo en publicaciones científicas de Argentina, Brasil, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Uruguay, Chile y México durante ese periodo. Se analizaron las tendencias de búsqueda en Google para los mismos países. Se analizaron publicaciones científicas de los países mencionados para identificar las categorías conceptuales más relevantes con relación al proceso de enseñanza. Lo que permitió identificar a la virtualidad como principal opción, convertida casi en la única alternativa para la educación durante la pandemia, debido al cierre de las instituciones educativas. Las metodologías B-Learning permitieron concretar esta opción popular debido a su flexibilidad y capacidad de adaptarse a diferentes necesidades.

PALABRAS-CLAVE: Virtualidad, B-Learning, postpandemia, América Latina y el Caribe

VIRTUAL STRATEGIES AND METHODS IN LATIN AMERICA: A POST-PANDEMIC NETNOGRAPHIC COMPARATIVE ANALYSIS

ABSTRACT: Online education is not a new concept, but it has experienced exponential growth during the COVID-19 pandemic. This study analyzes its evolution and rise during the pandemic and the different methodologies that were used. Based on grounded theory, strategies and methods in education during the pandemic were reviewed from a netnographic perspective. A mapping of scientific publications in

Argentina, Brazil, Colombia, Ecuador, Costa Rica, Uruguay, Chile and Mexico during this period was carried out. Google search trends were analyzed for the same countries. Scientific publications from the aforementioned countries were analyzed to identify the most relevant conceptual categories in relation to the teaching process. This made it possible to identify virtuality as the main option, which became almost the only alternative for education during the pandemic, due to the closure of educational institutions. The B-Learning methodologies allowed the realization of this popular option due to its flexibility and capacity to adapt to different needs.
KEYWORD: Virtuality, B-Learning, post-pandemic, Latin America and the Caribbean

INTRODUCCIÓN

Hablar de enseñanza en línea, significa el reconocimiento de la unión explosiva de la computadora y las comunicaciones por medio de las Tecnologías de la Comunicación y la Información (TIC) en los años noventa. Las investigaciones continúan observando esta práctica en los diferentes grados formativos, ya que los resultados centrados en los estudiantes y los docentes van más allá de una calificación mediada por TIC (Galarza-Salazar, 2021). Durante el confinamiento por la enfermedad COVID-19 la disminución de la permanencia escolar se manifestó de manera sobresaliente, el aspecto económico fue uno de los principales motivos que impidieron a una buena cantidad de estudiantes continuar sus estudios de medio superior, aparte de la falta de tácticas adecuadas que contribuye a desalentar la deserción en este nivel (Arellano-Esparza y Ortiz-Espinoza, 2022). No obstante, los medios digitales se convirtieron en una herramienta principal para una modalidad educativa virtual, la mayoría de las instituciones educativas en el mundo adoptaron el proceso en línea con el propósito de mantener vigente el proceso educativo remoto y en muchos casos basado en videoconferencias (Valero-Cedeño, et. al., 2020).

MÉTODO Y RESULTADOS

Para abordar el objeto de estudio, que tiene que ver con las estrategias y métodos que los sistemas educativos ponen en marcha para continuar los procesos educativos de alumnos y de docentes, se toma como base la teoría fundamentada (Soneira, 2006). El fenómeno se estudia lo más cercano a como ocurrió desde el internet, se trata de dos aspectos: Uno es la infraestructura tecnológica y otro es la indagación conceptual que lo describe durante el confinamiento por COVID-19. En el proceso de acercamiento al marco conceptual de las modalidades tecnológicas contempla comparación entre países y el muestreo conceptual. Para ambas se maneja: la recolección, la codificación y el análisis de publicaciones de países de América Latina identificadas en las bases de datos https://www.lens.org/ el tratamiento se realizó en el software VOSviewer, y la base de datos https://www.lareferencia.info/es/ para publicaciones de países pertenecientes a Latinoamérica y el Caribe y tendencia de búsqueda https://trends.google.com/trends/?geo=US con las modalidades de entrega del proceso enseñanza aprendizaje durante la pandemia en el periodo comprendido de 2019 a 2022.

MAPEO POR PAÍS

El mapeo palabras claves en Argentina, extraído de 209 publicaciones entre 2019-2022, conformó 5 clústeres, 4 destacados, el primero se encuentra entorno virtual, educación y entrenamiento, social media; la segunda educación en línea y nuevas tecnologías; el tercero aprendizaje virtual; el cuarto aprendizaje en línea, Massive Open Online Course (MOOC) *Cursos Masivos en Línea.* Al contrastarlo con las tendencias de búsqueda en Argentina a mediados del 2019 y 2021, el porcentaje de búsqueda fue entre un 25% y 50% para escuela educación asociado a virtualidad con un 25% y 75% y 100 a pandemia. Es decir, en Argentina el interés de búsqueda no estuvo determinado por una base conceptual como la encontrada en publicaciones científicas, sino por el interés en la educación media virtual.

El mapeo de modalidad virtual educativa en Perú, extraído de 277 publicaciones conformó 5 clústeres, 4 de estos son relevantes, en el primero destaca educación a distancia, aprendizaje virtual, reunión en Zoom; la segunda competencia digital, diseño tecno-pedagógico; el tercero aprendizaje virtual o electrónico, Massive Open Online Course (MOOC) *Cursos Masivos en Línea,* aprendizaje en línea; el cuarto educación virtual. En contraste a mediados del 2019 y mediados del 2021, el porcentaje de búsqueda para el término virtual fue de 25% y 50% asociado a escuela educación y media con 25% y ambos a pandemia en un 100%. Igual que en Argentina en Perú se observó el interés por educación media virtual.

El mapeo de modalidad virtual educativa en Brasil, extraído de 201 publicaciones conformó 4 clústeres, de estos, en el primero destaca ambiente en línea, encuesta en línea, maestro en línea, enseñanza en línea, actividades de enseñanza en línea; innovación pedagógica, instrucción prospectiva en línea, competencia digital docente, sociedad en red, universidad abierta; el segundo classroom, encuentros virtuales, reunión virtual; el tercero classroom, reunión virtual; el cuarto educación en línea, encuentro virtual; el quinto internet. En contraste en Brasil a mediados del 2019, el de escuela media en un 50% de búsqueda asociado con virtual en un 50% y con 75% a distancia, los tres conceptos asociados a pandemia en un 100%. El interés de búsqueda en lo virtual coincide con la base conceptual identificada.

El mapeo de palabras claves en Colombia, extraído de 163 publicaciones conformó 4 clústeres, destaca el primero destaca aprendizaje en línea y MOOC; el segundo es irrelevante; la tercera educación móvil, cursos universitarios y en el cuarto coronavirus. En contraste en Colombia a mediados del 2019 y 2021, el porcentaje de búsqueda de educación media fue de 100% asociado a pandemia y entre un 50% y 75% con educación media a distancia.

El mapeo de palabras claves en Ecuador, extraído de 84 publicaciones, conformó 3 clústeres, en el primero destaca coronavirus, aprendizaje en línea y MOOC; el segundo

COVID, educación, YouTube; el tercero es tele-informe y tele-simulación. En contraste, desde 2017 se aprecia una interrelación de búsquedas entre educación, escuela y distancia alcanzando un porcentaje entre 25% y 50%, lo cual revela que se estrechó la relación que prevaleció hasta 2021 debido a la pand

El mapeo de palabras claves en Costa Rica, extraído de 81 publicaciones, conformó 2 clústeres, el primero destaca gestión de redes, cursos virtuales, talleres en línea; el segundo COVID-19 y Educación. En contraste en Costa Rica desde 2017 se aprecia una interrelación de búsquedas entre, educación virtual y a distancia, a mediados de 2019 cierran las instituciones educativas a causa de la pandemia, la interrelación con pandemia se ha manejado entre el 25% y 75 % hacia 2021.

En Uruguay desde 2017 se aprecia una interrelación de búsquedas entre, educación virtual y a distancia, a mediados de 2019 cierran las instituciones educativas a causa de la pandemia, la interrelación con pandemia se ha manejado entre el 25% y 100 % como el más alto, hacia 2021 decrece.

El mapeo de palabras claves de Chile, extraído de 100 publicaciones conformó 5 clústeres en torno a Covid-19, el primero destaca aprendizaje en línea, aprendizaje automático, educación; el segundo aprendizaje autónomo, competencia digital en tecnologías, brecha digital, educación en línea, currículum; el tercero COVID-19, simulación, SARS-COV 2; el cuarto teletrabajo forzado y profesores; el quinto enseñanza aprendizaje en línea. En contraste desde 2017 no se aprecia una interrelación de búsquedas entre, educación virtual y a distancia, a mediados de 2019 cerraron las instituciones educativas a causa de la pandemia, solo se identifica el concepto virtualidad entre el 25% y 100 % como el más alto, hacia 2021 decrece.

El mapeo de palabras claves en México, extraído de 250 publicaciones conformó 8 clústeres en torno acovid-19, el primero destaca aprendizaje asistido por robot y tele-simulación; el segundo, enseñanza en línea y enseñanza por robots, tecnología mediática, laboratorio virtual; en el tercero currículum, educación, enseñanza y aprendizaje; el cuarto aprendizaje en línea y objetos de aprendizaje; el quinto, aprendizaje a distancia, educación en línea, conferencia virtual y educación virtual; el sexto, videoconferencia, simulación virtual y YouTube; el séptimo programa de aprendizaje a distancia, competencias y simulación de entrenamiento; el octavo educación a distancia, tele-tutoría y aprendizaje virtual. En contraste desde 2017 se aprecia una interrelación de búsquedas entre, educación virtual y a distancia, a mediados de 2019 cerraron las instituciones educativas a causa de la pandemia, la interrelación con pandemia se ha manejado entre el 25% y 75 % como el más alto, hacia 2021 decrece.

Los resultados permiten identificar el camino recorrido por las metodologías basadas en los recursos electrónicos y medios de comunicación y de la información que apoyaron la emergencia educativa.

GENERACIÓN DE CATEGORÍAS CONCEPTUALES

La generación de categorías conceptuales se refiere a los conceptos encontrados en las publicaciones correspondientes a cada país, desde el enfoque constructivista de la teoría fundamentada que busca representaciones interpretativas de la realidad social, la cual es diferente dependiendo del entorno o contexto (Bonilla-García y López-Suárez, 2016). El cuerpo de estas representaciones para el periodo pandémico está formado por los conceptos que se han privilegiado en las publicaciones.

En primer lugar, en Argentina, los *entornos virtuales* destacan en publicaciones, incluidos artículos y tesis doctorales y de máster. Surge una advertencia que revela la naturaleza problemática de pensar en términos generales sobre “pandemias” o “virtualidad” ya que dicen poco sobre los contextos actuales y locales. Los entornos virtuales adquieren temporalidad al incorporar el ritmo, la diferencia de la velocidad, la duración como noción significativa a la hora de pensar en las prácticas e interacciones, abandonando el modelo de subjetividad encarnada para entrar en un modelo viral parasitario y da cuenta de cuerpos post-humanos inmersos en un conjunto de prácticas artificiales mediadas por la tecnología. Cuerpos convertidos en construcciones tecno-culturales, situados no en un capitalismo de producción mutado por “máquinas de computación” y “ordenadores”, sino de productos, ventas y mercados, en donde la lógica de la fábrica es sustituida por la lógica de la empresa y el capitalismo se vuelve particularmente dispersivo porque ya no requiere el cierre de moldes, sino modulaciones auto-deformantes en las que nunca nada está concluido nada (Szeinfeld, 2021).

Sobre *educación* destaca la relación de educación con la tecnología en la que sobresalen los juegos serios, objetos de aprendizaje basado en la realidad aumentada, robótica, entorno ubicuo, entornos flexibles de aprendizaje, tutoría, entornos virtuales 2D y 3D, entornos virtuales de aprendizaje, bases de datos, realidad virtual, inteligencia espacial (Piccoli, Pianucci y Pesado, 2019). El *entrenamiento en línea* para promover la preparación de los docentes (Asencio, Ibarra y Santana, 2019). La *social media*, está dividida en dos tipos particularmente la literatura. El primero se centra en las oportunidades y beneficios que supone para los gobiernos la adopción de nuevos medios y la creación de modelos de flujo de contenidos que permitan un diseño innovador para la gestión de la comunicación institucional. El segundo describe cómo se utilizan actualmente los medios sociales en diferentes organismos gubernamentales y ciudades de todo el mundo (Ure, 2019).

Con respecto a la *educación en línea* se señala que desde hace décadas goza de reconocimiento como la alternativa para conducir el proceso de enseñanza aprendizaje y garantizar ajuste al ritmo y rendimiento del estudiante, y forma parte de programas presenciales y no presenciales (Morfín, González y Palomera, 2019). De las *nuevas tecnologías* destaca que la historia y la tecnología aportan información reveladora acerca de la visión del cambio interpersonal y de sus originarias manifestaciones como un

componente de la innovación en las colectividades de conocimiento y de la información (Presta, 2019). El *aprendizaje virtual,* es el espacio virtual en el cual docentes y estudiantes interactúan para estimular la cooperación, la escucha y la interpretación de la realidad o realidades desde una compleja perspectiva (Lopresti, et al., 2020). En relación con el *aprendizaje en línea* es una modalidad que permite el aprendizaje fuera del aula presencial, requiere estrategias para la reconfiguración de significado pedagógicos y didácticos con TICs (Manozzo y Fernández, 2020). En cuanto a los *cursos masivos en línea,* las investigaciones revelan que representan un cambio de entorno cerrado a entorno abierto para ampliar la cantidad de usuarios (Ríos, 2021).

En Perú la *educación a distancia,* a pesar de que fue una modalidad para seguir conduciendo el proceso educativo, evidencian limitaciones importantes en los profesores al momento de planificar sus programas didácticos (Quinto-Román, 2022). El *aprendizaje virtual* significa reunir un entorno virtual para crear un aula completa con más contenidos. Es de gran importancia lograr los objetivos propuestos en las sesiones de aprendizaje, ya que los alumnos tienen Internet a su alcance para buscar siempre que quieran información, y la disponibilidad es total (Hidalgo, 2020). En cuanto a la aplicación *Zoom*, se detecta que existe una relación significativa entre proceso educativo y la aplicación Zoom (Hernández, 2022). Para *competencia digital,* la idea gira en torno la utilidad tanto para la vida académica y universitaria de los estudiantes como para la vida laboral (Calmet, 2021). El *diseño técnico pedagógico* comprende las herramientas digitales y redes sociales que ayudan e influencian más en la pedagogía y esto queda como evidencia en el desarrollo de las clases (Alvarado, 2022).

En Brasil las publicaciones destacan en primer lugar *ambiente en línea*, *encuesta en línea*, *maestro en línea*, *enseñanza en línea*, *actividades de enseñanza en línea*, *innovación pedagógica*, *instrucción prospectiva en línea*, componentes identificados por De Freitas Santos, De Freitas y Winkler (2021) que determinan los Ambientes Virtuales de Enseñanza y Aprendizaje (AVA) con función online y offline, permitiendo nuevas posibilidades administrativas, gerenciales, didácticas y pedagógicas para que profesionales autónomos, instituciones públicas o privadas, con fines educativos, crean y modelan cursos o unidades curriculares. La *competencia digital docente, sociedad en red, universidad abierta*, *Classroom*, *encuentros virtuales*, *reunión virtual,* proliferan en América Latina, Brasil y Chile países con alto índice de acceso a Internet de acuerdo con las listas mundiales de usuarios de redes sociales. Las modalidades son relevantes en educación y la empresa, y continúan ampliándose considerablemente, con la influencia de los dispositivos móviles y los teléfonos como los inteligentes, que han generalizado el acceso al ciberespacio y ampliado las oportunidades para conectarse en cualquier momento y lugar (Trucco, Cabello y Claro, 2022).

En Colombia las publicaciones mencionan el *aprendizaje en línea y MOOC*, *educación móvil,* Pérez, Tao y Guerra (2021) afirman que los MOOC de última generación

de la era digital pertenecen a un nuevo paradigma del aprendizaje en línea o aprendizaje virtual impartido por medio de redes telemáticas de Internet, Intranet, extranet.

En Ecuador las publicaciones identifican el *aprendizaje en línea y MOOC, educación, YouTube, tele-informe y tele-simulación.* Los MOOC en los que se incluyen los componentes encontrados son un modelo tecno-pedagógico emergente caracterizado particularmente por el autodidactismo, basados en materiales didácticos identificados como Recursos Educativos Abiertos (REA), expuestos al dominio público (UNESCO, 2020).

En Costa Rica, destacan la *gestión de redes, los cursos virtuales, los talleres en línea y la educación.* Los procesos cara a cara, como las visitas guiadas, la entrega de proyectos, los ejercicios de laboratorio, las pruebas y los ejercicios, se modificaron para desarrollarlos en línea en la plataforma Moodle que ya se utilizaba. Además, se digitalizaron varias unidades didácticas de libros y se convirtieron en libros electrónicos para su uso en los cursos, y se elaboraron tutoriales para el uso de diversas herramientas como Webex, Teams, ZOOM, bigbluebutton para desarrollar las actividades sincrónicas (Ramírez-Montoya, 2020).

En Chile sobresalen el *aprendizaje en línea, aprendizaje automático, educación; aprendizaje autónomo, competencia digital en tecnologías, brecha digital, educación en línea, currículum. simulación, teletrabajo forzado, profesores y enseñanza aprendizaje en línea.* Ramírez-Montoya (2020) reconoce la urgencia de renovar la forma de impartir educación, los procesos evaluativos y no solo con la incorporación de modalidades online que en la actualidad ha quedado al descubierto no ser suficiente, sino que se requiere una transformación profunda.

En México destacan conceptos como el *aprendizaje asistido por robot y tele-simulación, enseñanza en línea y enseñanza por robots, tecnología mediática, laboratorio virtual, currículum, educación, enseñanza y aprendizaje, aprendizaje en línea y objetos de aprendizaje, aprendizaje a distancia, educación en línea, conferencia virtual y educación virtual, videoconferencia, simulación virtual y YouTube, programa de aprendizaje a distancia, competencias y simulación de entrenamiento, educación a distancia, tele-tutoría y aprendizaje virtual.* En medio de la cantidad de conceptos identificados, la mayoría de los profesores consiguieron realizar sus adaptaciones aprovechando plataformas y herramientas virtuales como Teams. Otros intentaron poner en línea sus estrategias y actividades cara a cara, con los problemas que ello conllevaba. Sin embargo, la falta de formación de muchos profesores para trabajar en un entorno totalmente en línea y la falta de acceso de la mayoría de los alumnos eran evidentes (Román, 2020).

Se logran formar ocho grupos de conceptos en los que la educación y el aprendizaje electrónico son relevantes para las publicaciones durante la pandemia.

Competencia	Educación	Entrenamiento	Aprendizaje	Cursos	Medios	Innovación	Adyacentes
Competencia digital	Educación	Entrenamiento en línea	Aprendizaje virtual	MOOC	Zoom	Diseño tecno-pedagógico	Sociedad en red
Competencia digital docente,	Educación en línea	Instrucción	Aprendizaje en línea	MOOC	Classroom,	Innovación pedagógica	Gestión de redes,
Competencia digital en tecnologías	Educación a distancia	Instrucción	Aprendizaje virtual	MOOC	YouTube		Brecha digital
Competencias	Entornos virtuales	Los talleres en línea	Aprendizaje en línea		Conferencia virtual		Prospectiva en línea
	Ambiente en línea,	Simulación de entrenamiento,	Aprendizaje en línea		Videoconferencia		Currículum
	Encuesta en línea,		Aprendizaje en línea		YouTube		Simulación
	Profesores		Aprendizaje automático				Teletrabajo forzado
	Enseñanza aprendizaje en línea		Aprendizaje autónomo				Tele-simulación
	Maestro en línea,		Aprendizaje asistido por robot				Tecnología mediática
	Enseñanza en línea,		Aprendizaje en línea				Laboratorio virtual
	Actividades de enseñanza en línea		Objetos de aprendizaje				Currículum
	Universidad abierta		Aprendizaje a distancia				Simulación virtual
	Encuentros virtuales		Programa de aprendizaje a distancia				Tele-tutoría
	Reunión virtual		Aprendizaje virtual				Tele-formación
	Educación móvil						
	Educación						Tele-informe
	Los cursos virtuales						
	La educación						
	Educación en línea						
	Enseñanza en línea						
	Enseñanza por robot						
	Enseñanza y aprendizaje						
	Educación						
	Educación en línea						
	Educación virtual						
	Educación a distancia						

Cuadro 1. Grupos de conceptos objeto de publicaciones durante la pandemia.

Algunos conceptos se repiten en las publicaciones de cada uno de los países entre 2019 y 2021. El estudio de cada concepto expone la relevancia de la virtualidad en correspondencia con la formación y el aprendizaje.

La virtualidad, casi la única opción

La educación a distancia tiene su antecedente en la correspondencia según un anuncio publicado en 1728, por la Gaceta de Boston, en donde hacía referencia a materiales autoinstructivos que podían ser enviados a los estudiantes con la posibilidad de tener tutorías por correspondencia. A principios de la década de 1840 se desarrollaron escenarios educativos mediados por la distancia, empezando con material impreso por correo y, en la década de los sesenta, con la educación a través de la TV y la radio. Más tarde, la televisión y el vídeo se convirtieron en parte integrante del proceso educativo. En la década de 1970, con la llegada de Internet, continuaron los cambios significativos en la conducción del aprendizaje. Esta evolución, se sustenta en que las comunicaciones síncronas y asíncronas ofrecen un gran potencial para el aprendizaje presencial y `por medio de plataformas Virtuales de Aprendizaje (EVA), que son escenarios muy estimulantes para la enseñanza y el aprendizaje, siempre que tengan una orientación pedagógica (García Aretio y García Blanco, 2016).

El conjunto de conocimientos y de creencias de los usuarios que buscaban en Internet los medios para proporcionar educación giraron espontáneamente en torno al concepto de virtualidad, durante el encierro COVID-19 de acuerdo con Google Trends a mediados de 2019 y en 2021, el interés de búsqueda fue para conceptos relacionados con la educación y la virtualidad.

Aproximadamente 15.000 resultados para la virtualidad en el período 2020-2021 dan cuenta de acciones, actividades de trabajo y estudio fueron modificadas e innovadas para pasar a la virtualidad, lo que implicó un desafío para aquellos docentes y profesionales que carecen de experticia en el acceso y conocimiento tecnológico (Vidal, 2020). Durante el periodo de reclusión, países de todo el mundo recurrieron a la virtualización de la educación. Es cierto que ya existían propuestas de educación virtualizada y una forma de desarrollar la enseñanza a través de escenarios o entornos digitales a veces combinados con modelos de encuentros físicos cara a cara entre profesores y alumnos, lo cual no fue suficiente (Espinoza, 2020).

La virtualidad había sido vista lentamente como algo secundario y menos favorecida en términos de calidad. Sin embargo, a pesar de la lentitud hubo un cambio brusco y, sin más, fue casi la única opción para conducir la educación y el aprendizaje de la noche a la mañana (Méndez, 2021). La virtualidad permitió en la mayoría de los sistemas educativos asegurar la continuación de los estudios durante la pandemia y el necesario aislamiento social (Tapia, Guiza, López y Vargas, 2020).

Para comprender las ventajas y los beneficios de la virtualidad, se clasifican de diferentes maneras de ofrecerla en términos de: m-learning el aprendizaje que se imparte por teléfono móvil; u-learning acceso al aprendizaje en cualquier lugar; b-learning combinación de dos modalidades; Hyflex o aprendizaje híbrido y flexible con énfasis en

b-learning; e-learning aprendizaje solamente en línea, en cada una de las cuales cambian las funciones y tareas del profesor y de los estudiantes, de tal manera que la estructura del espacio virtual se basa en diseños didácticos fundamentados en diversas corrientes educativas que dependen de la concepción académica y axiológica de la institución responsable (Morales, Bárzaga, Morales, Cárdenas y Campos, 2021).

Como resultado de la experiencia de encierro Rizo Rodríguez (2020) afirma que el e-learning (*aprendizaje en línea)* no solo debió estar disponible para estudiantes y docentes, sino también para los padres. En esta modalidad, la plataforma de aprendizaje Classroom de Google fue la que mejor se adaptó a las capacidades y necesidades del trinomio educativo (Lozano y Sequeiros, 2022). Pareciera que el e-learning y el m-learning se fusionan, ya que las plataformas como Moodle, Additio, Remind para el aprendizaje en línea instaladas en un sitio web se han convertido en aplicaciones para dispositivos móviles y entonces tenemos aprendizaje en línea en dispositivos móviles. El m-learning es un proceso cuyo beneficio es el acceso, lo ubicuo, la conexión a la red que impiden el obstáculo tiempo y espacio, por ello se dice que es una mejor versión del e-learning. La aplicación para mensajes instantáneos WhatsApp aumenta su uso a nivel mundial y en educación fortalece las metodologías e-learning, m-learning, u-learning y b-learning (Lagos, 2018).

La relación no solo del m-learning o el aprendizaje móvil, sino del e-learning o aprendizaje en línea, u-learning o el aprendizaje desde cualquier lugar y b-learning o el aprendizaje que combina dos modalidades con el conectivismo es intrínseca debido a la asociación con los dispositivos móviles y que llevan el proceso de enseñanza-aprendizaje con efectividad hasta el lugar donde se encuentran los estudiantes durante aislamiento social (Rodríguez, 2021). De acuerdo con Mejía Dávila (2020) las características que favorecen estas metodologías por parte de los dispositivos móviles:

- Los aparatos inalámbricos se caracterizan por ser portátiles y acceden en cualquier tiempo y lugar a información de manera inalámbrica.
- Facilitan la instrucción eficaz todo tiempo y lugar.
- Facilita el aprendizaje autónomo al permitir buscar información de forma síncrona y asíncrona.
- Favorece el aprendizaje objetivo, ya que se puede acceder a una gran cantidad de recursos y diversos autores.
- Permite acceder a cualquier tipo de herramientas electrónicas como son las aplicaciones orientadas a brindar servicios para aprender o acceder a contenidos creados.
- Brinda aplicaciones que incluyen sensores para diversas funciones que requiere medir aceleramiento, posicionamiento geográfico, captar imagen, etc., con ello se dota de significado el aprendizaje.

- El dispositivo móvil preferentemente es de uso particular.
- La pantalla táctil admite utilizar otras funciones.

Metodologías B-Learning

Si bien el b-learning ha atraído mucha atención en los últimos 10 años, persiste la confusión sobres si semipresencial o no. El b-learning (blended learning) combina la formación presencial y las acciones de enseñanza en línea o internet con la idea de perfeccionar la práctica de enseñanza y aumentar el conocimiento de determinados temas. Por ejemplo, el profesor puede enviar un enlace a un vídeo que los alumnos pueden ver en casa y enviar por correo electrónico su crítica al profesor para que la comente en clase (Reinoso, Castro, Izquierdo y Cornejo, 2020).

Actividad	Cara a cara	Combinado
Los estudiantes trabajan en un proyecto en equipo.	Los estudiantes se reúnen en un lugar presencialmente donde colaboran y desarrollan el proyecto.	Los estudiantes utilizan WhatsApp, redes sociales y otros servicios de mensajería en línea, acceden a comunidades en línea como foros y aplicaciones administradoras de tareas que les apoyan en la planificación y control del flujo de trabajo. También intercambian archivos en distintos formatos por medio de Google Docs, Office 365 y otros donde colaboran y comparten retroalimentación del proyecto.
Los estudiantes están aprendiendo un idioma y su práctica consiste en hablar en ese idioma en parejas o en equipos	Los estudiantes se distribuyen en grupos pequeños durante la exposición de la lección para hablar de una pequeña unidad del tema.	Los estudiantes hacen uso de los multimedia y los servicios y aplicaciones en línea de texto, voz, y chat.
Evaluación.	Los estudiantes redactan documentos como ensayos, monografías y otros. Además, presentan examen parcial y final de forma presencial.	El progreso de los estudiantes contempla evaluar un portafolio de aprendizaje que contiene exámenes o pruebas en línea, materiales digitales y evaluación por pares entre otros.

Cuadro 2. Ejemplos de la metodología b-learning.

Fuente. Reinoso, Castro, Izquierdo y Cornejo, 2020

El b-learning no sólo consiste en formación presencial complementada con medios y recursos online, sino que se divide en cuatro modelos para dar servicio al incremento de las formas de hacer el e-learning en diversos sectores que publican progresivamente contenidos para aprender en cualquier dispositivo, lugar y momento, favoreciendo a aquellos alumnos que controlan el autoaprendizaje online y offline, ya que el b-learning es una metodología muy flexible y basta que a veces puede abrumar y confundir (Castellanos Altamirano y Rocha Trejo, 2020).

Modelo	Actividades presenciales	Actividades no presenciales
M. Conductor cara a cara MCCC	La mayor cantidad de actividades de formación se llevan a cabo de forma presencial con el docente. La retroalimentación cara a cara es para estudiantes sobresalientes y rezagados.	Se adiciona con medios y recursos en línea
M. Aula invertida MAI	Uso eficiente del tiempo para poner en práctica el aprendizaje. Aprendizaje de contenidos en casa. Aprendizaje activo en el aula	Aprendizaje en línea y su aplicación fuera de línea y del aula
M. de Rotación MR	Es un programa minucioso para diferentes necesidades y estilos de aprendizaje que comprende la rotación de la formación una vez cara a cara, otra vez trabajo en grupo	y otra vez trabajo en línea
M. Conductor en línea MCL	Reuniones cara a cara solo si es necesario	Toda la formación se imparte en una plataforma en línea para el aprendizaje. La dirige el docente con acceso a consultas extra-clase. Es de horario flexible. Predominan los Webinarios
M. Hyflex-híbrido y flexible MH	Los estudiantes tienen la libertad de elegir si asisten a clases presenciales cómo y cuándo	Los estudiantes tienen la libertad de elegir si asisten a clases en línea o de forma sincrónica o asincrónica, cómo y cuándo

Cuadro 3. Cinco modelos derivados del b-learning para la formación.

Fuente: Castellanos Altamirano y Rocha Trejo (2020) y Beatty (2019).

Los modelos son adaptaciones graduales a las insuficiencias personales de los alumnos. García (2022) considera que se ha producido una transformación hacia el aprendizaje virtual, e-learning o b-learning, porque presenta ventajas frente al encierro y contribuyó al avance de las tecnologías e-learning en la enseñanza, pero también promueve otras formas de enseñanza y evaluación. En cuanto a la clave para entender Hyflex, Sangrá (2020) afirma que existen diferentes formas de interpretar la enseñanza semipresencial o híbrida, pero lo realmente importante es el diseño de momentos presenciales y no presenciales en un presente continuo entre ambos para que fluyan de forma natural. De acuerdo con la base de datos www.lareferencia.info se pudieron identificar cantidades de publicaciones que comprenden artículos, documentos para acreditar un máster y doctorado según las metodologías citadas.

País	M-Learning	B-Learning	U-Learning	E-learning	HyFLex
Brasil	8,495	33,325	19,171	61,604	29
Colombia	8,302	7,231	4,764	12,976	5
Perú	1,810	2,244	1,949	2,827	
Costa Rica	1,024	1,444	719	2,216	2
Argentina	456	236	113	1,973	1
Ecuador	265	329	123	1,706	1
México	195	62	17	297	
Uruguay	91	199	191	229	3
Chile	63	96	20	125	
Panamá	19	8	88	120	
El Salvador	10	8	7	24	

Tabla 1. Cuadro comparativo de cantidad de publicación por país de América Latina sobre metodologías en línea o virtuales

Se puede apreciar entre los países mejor posicionados en publicaciones sobre metodologías en línea o virtuales sobresale Brasil, luego Colombia, Perú y Costa Rica, solo para e-learning se agrega Argentina y Ecuador. México se encuentra entre los países que menos pública sobre estas metodologías.

CONCLUSIONES

La pandemia de COVID-19 obligó a los sistemas educativos de América Latina a recurrir a la virtualidad como principal herramienta para la continuidad del proceso educativo. La educación a distancia, el aprendizaje en línea, y las plataformas virtuales se convirtieron en elementos esenciales para la enseñanza y el aprendizaje durante este período. El estudio revela una heterogeneidad en las estrategias y métodos implementados por los diferentes países. Si bien la virtualidad fue el factor común, las modalidades específicas, los recursos utilizados y la formación docente variaron considerablemente entre países e incluso dentro de ellos.

La experiencia de la pandemia evidenció tanto los desafíos como las oportunidades que ofrece la virtualidad para la educación. Entre los desafíos se encuentran la brecha digital, la falta de formación docente en entornos virtuales y la necesidad de estrategias que fomenten la interacción y el aprendizaje colaborativo. Las oportunidades incluyen la flexibilidad, la accesibilidad y la posibilidad de personalizar el aprendizaje. Es probable que la virtualidad siga jugando un papel importante en la educación después de la pandemia. Se espera que los sistemas educativos evolucionen hacia un modelo híbrido que combine la presencialidad con la virtualidad, aprovechando las ventajas de ambas modalidades.

Se requiere mayor investigación para comprender mejor las estrategias y métodos más efectivos para la enseñanza y el aprendizaje en entornos virtuales. A su vez, es

necesario fortalecer la formación docente en el uso de tecnologías educativas y desarrollar políticas públicas que garanticen el acceso equitativo a la educación virtual. La experiencia de la pandemia ha demostrado la importancia de la colaboración regional para compartir experiencias y buenas prácticas en materia de educación virtual. Es necesario fortalecer los mecanismos de cooperación entre países para avanzar hacia una educación más equitativa, inclusiva y de calidad en América Latina.

CONSIDERACIONES ADICIONALES

El estudio se basa en una revisión de la literatura científica y no en una investigación empírica. Se recomienda realizar estudios adicionales para profundizar en el análisis de las estrategias y métodos utilizados en cada país. Es importante considerar el contexto socioeconómico y cultural de cada país al analizar las estrategias y métodos de enseñanza.

REFERENCIAS

Alvarado, M. C. J. (2022). *Análisis cualitativo de las redes sociales y herramientas digitales en el proceso educativo durante la pandemia del covid-19 en la Parroquia Ximena*. Tesis de Grado. Ecuador.

Arellano-Esparza, C. y Ortiz-Espinoza, Á. (2022). Educación media superior en México: abandono escolar y políticas públicas durante la covid-19. **Íconos. Revista de Ciencias Sociales**, (74), 33-52.

Asencio Cabot, E., Ibarra López, N. y Santana Botana, L. (2019). Entrenamiento en línea sobre publicación de artículos en revistas educativas. Experiencia en una universidad cubana. *Información, cultura y sociedad*, (41), 133-152.

Bonilla-García, M. **Á.y López-Suárez, A. D. (2016). Ejemplificación del proceso metodológico de la teoría fundamentada.** *Cinta de moebio*, (57), 305-315.

Calmet Luna, A. G. (2021). *Las competencias digitales y la actitud hacia la investigación de los estudiantes de una universidad privada de Lima, 2019.*Tesis de Grado, Universidad Ricardo Palma. Lima Perú

Castellanos Altamirano, H.y Rocha Trejo, E. H. (2020). Aplicación de ADDIE en el proceso de construcción de una herramienta educativa distribuida b-learning. *Revista Iberoamericana de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología*, (26), 10-19.

De Freitas Santos, S. E., De Freitas Jorge, E. M. y Winkler, I. (2021). Inteligência artificial e virtualização em ambientes virtuais de ensino e aprendizagem: desafios e perspectivas tecnológicas. *ETD: Educaçao Temática Digital,* 23(1), 2-19.

Espinoza, J. J. R. (2020). Metodologías activas, la clave para el cambio de la escuela y su aplicación en épocas de pandemia. *INNOVA Research Journal*, 5(3), 2.

Galarza-Salazar, F. M. (2021). Evaluación formativa: revisión sistemática, conceptos, autorregulación y educación en línea. *Maestro y Sociedad*, *18*(2), 707-720.

García, A. L. y García, B., M. (2016) Modelos educativos a distancia ligados a los desarrollos tecnológicos. *Porta Linguarum, Monográfico* I: 17-29. http://hdl.handle.net/10481/54085

García, J. E. (2022). A un siglo de “El Análisis de la Mente” (1921) de Bertrand Russell. *Revista de Psicología*, *18*(36), 60-82

Hernández Salazar, E. Y. (2022). *Plataforma Zoom y el proceso de enseñanza–aprendizaje en alumnos de psicología en una universidad privada de Lambayeque–2021*.Tesis de grado, Universidad Cesar Vallejo. Perú.

Hidalgo, L. (2005). Confiabilidad y Validez en el Contexto de la Investigación y Evaluación Cualitativas. Recuperado de www. ucv. ve/uploads/media

Hidalgo, F. W. J. (2020). *Aulas virtuales y el aprendizaje de la asignatura “Medio Ambiente y Desarrollo Sostenible” en estudiantes del IST*. Tesis de Grado, Isabel la Católica, Huánuco–2019.

Lagos, G. G. (2018). El M- learning, un nuevo escenario en la Educación superior del Ecuador. *INNOVA Research Journal*, 3(10.1), 114–122.

Lozano, A. y Sequeiros, G. (2022). Plataformas educativas preferidas para E-learning en un centro educativo hondureño durante la pandemia de COVID-19. *INNOVARE Ciencia y Tecnología*, 11 (1), 17-22.

Lopresti, G., Maldonado, H., Fornasari, M., Olivero, E., Amono, R. S. y Oviedo, M. (2020). Aprender en pandemia. Un espacio de asistencia estudiantil para afrontar los desafíos universitarios virtuales. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, *5*(1), 233-245.

Manozzo, S. A. y Fernández, S. (2020). Edmodo como aula virtual para expandir la formación universitaria. *Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales*, (18), 117-137.

Mejía Dávila, M. R. (2020). M-Learning: características, ventajas y desventajas, uso. *Revista Tecnológica-Educativa Docentes 2.0*, 8(1), 50–52.

Méndez Escobar, A. (2021). Educación en tiempos de pandemia (covid-19). *Revista de la Universidad de la Salle* (85), 51-59.

Morales Torres, M., Bárzaga Quesada, J., Morales Tamayo, Y., Cárdenas Zea, M. P. y Campos Rivero, D. S. (2021). Entornos virtuales desde la ontología de los nuevos saberes de la educación superior en tiempos de pandemia Covid-19. *Revista Universidad y Sociedad*, 13(3), 301-307.

Morfín Otero, M., González Quintanilla, C. A. y Palomera Pérez, B. J. (2019). La influencia del orden de materias en el aprendizaje de adultos en cursos en línea. *Revista Iberoamericana de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología*, (23), 14-21.

Pérez, V. R. D., Tao, H. B. y Guerra, Y. M. (2021). Tendencias temáticas de investigación sobre MOOC en el ámbito colombiano: revisión sistemática. *Revista Educación en Ingeniería,* 16(31), 89-97.

Piccoli, F., Pianucci, I. G. y Pesado, P. M. (2019). Libro de actas XIV Congreso Nacional de Tecnología en Educación y Educación en Tecnología: TE&ET 2019. http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/90361

Presta, S. R. (2019). Trabajo, economía social y solidaria y nuevas tendencias tecnológicas. *Trabajo y sociedad*, (32), 567-589.

Quinto-Román, M. C. (2022). Influencia del aula invertida en la gestión pedagógica durante la educación a distancia. *Investigación Valdizana*, 16(1), 33-41.

Ramírez-Montoya, M. S. (2020). Transformación digital e innovación educativa en Latinoamérica en el marco del COVID-19. *Campus virtuales*, 9(2), 123-139.

Reinoso, G. L., Castro, A. C., Izquierdo, J. E.y Cornejo, A. N. (2020). El B-learning y su aplicación en la enseñanza universitaria del Ecuador. *Sinergias educativas*, 5(2), 222-234.

Ríos, M. U. C. (2021). Formación de la Administración Pública en entornos de red abierta de aprendizaje en Argentina, Chile y Uruguay. Vínculos entre Universidad, Estado y ONG. *Análisis Carolina*, (29), 1

Rizo Rodríguez, M. (2020). Rol del docente y estudiante en la educación virtual. *Revista Multi-Ensayos*, 6(12), 28–37.

Rodríguez, S.C. E. (2021). La educación científica rural en la modalidad m-learning y su afectación en la pandemia de la covid-19. *Revista iberoamericana de educación.* v. 87, n. 2, 103-122

Román, J. A. M. (2020). La educación superior en tiempos de pandemia: una visión desde dentro del proceso formativo. *Revista Latinoamericana de Estudios Educativos (México)*, 50, 13-40.

Sangrá, A. (2020). Epílogo: Hacia modelos de presencialidad discontinua o intermitente. En A. Sangrá (Coord.), *Decálogo para la mejora de la docencia online.* Repositorio institucional UOC Universitat Oberta de Catalunya. http://hdl.handle.net/10609/122307

Soneira, A. J. (2006). Comentarios al artículo “Religión y Política en América Latina La nueva cara pública de la religión”. Sociedad y Religión: *Sociología, Antropología e Historia de la Religión en el Cono Sur*, 18(26-27), 31-38.

Szeinfeld, L. (2021). Cuerpo y ritmo en los entornos virtuales: el delay como resistencia.*Avatares de la Comunicación y la Cultura*, (22).

Tapia, S. J. C., Guiza, M. N. V., López, J. I. R. y Vargas, P. A. F. (2021). La educación de enfermería en Latinoamérica y los entornos virtuales de aprendizaje en tiempos de pandemia. *CuidArte*, 10(20), 19-30.

Trucco, D., Cabello, P. y Claro, M. (2022). Desigualdades y participación en la sociedad digital: experiencias en línea de niñas, niños y adolescentes en el Brasil y Chile. *Revista CEPAL*

UNESCO (2020). Recursos Educativos Abiertos. Organización de las Naciones Unidas para la Ciencia y la Cultura. https://www.unesco.org/es/education/digital#:~:text=Los%20recursos%20educativos%20abiertos%20(REA,uso%2C%20adaptaci%C3%B3n%20y%20distribuci%C3%B3n%20gratuitos

Ure, M. (2019). Social Media Use in Justice Administration: Disintermediation, Conversation and Collaboration*. Global Media Journal, 17:32.*

Vidal, M. N. V. (2020). Estrategias didácticas para la virtualización del proceso enseñanza aprendizaje en tiempos de COVID-19. *Revista Cubana de Educación Médica Superior*, 34(3).

Valero-Cedeño, N. J., Castillo-Matute, A. L., Rodríguez-Pincay, R., Padilla-Hidalgo, M. y Cabrera-Hernández, M. (2020). Retos de la educación virtual en el proceso enseñanza aprendizaje durante la pandemia de Covid-19. *Dominio de las Ciencias*, *6*(4), 1201-1220.

FABIANO ELOY ATÍLIO BATISTA: Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais - Unidade Ubá (UEMG - Ubá). Doutor e Mestre na linha de pesquisa Trabalho, Questão Social e Política Social, pelo Programa de Pós-Graduação em Economia Doméstica (PPGED), área de concentração em Política Social, do Departamento de Serviço Social da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Doutorando na linha de pesquisa Arte, Moda: História e Cultura, pelo Programa de Pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagem (PPGACL) do Departamento de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Possui graduação em Tecnologia em Design de Moda, pela Faculdade Estácio de Sá - Juiz de Fora / MG; Bacharelado em Ciências Humanas, pelo Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Juiz de Fora (BACH/ICH - UFJF), Licenciatura em Pedagogia, pela Universidade de Franca (UNIFRAN) e a Licenciatura em Artes Visuais, pelo Centro Universitário UNINTER. É Especialista em Moda, Cultura de Moda e Arte, pelo Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora (IAD/UFJF); Especialista em Televisão, Cinema e Mídias Digitais, pela Faculdade de Comunicação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACOM/UFJF); Especialista em Ensino de Artes Visuais, pela Faculdade de Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora (FACED/UFJF) e Especialista em Docência na Educação Profissional e Tecnológica, pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais - Campus Rio Pomba (IF Rio Pomba). Atualmente, cursando o Bacharelado em Turismo, com ênfase em Patrimônio e Gestão de Destinos Turísticos pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) e o curso de Tecnologia em Design de Animação, pelo Centro Universitário UNINTER. Tem interesse nas áreas: Moda e Design; Arte e Educação; Relações de Gênero e Sexualidades; Mídia e Estudos Culturais; Corpo, Juventude e Envelhecimento; Turismo, Patrimônio Cultural e Lazer, dentre outras possibilidades de pesquisa num viés da interdisciplinaridade.

F

G

H

I

M

N

O

P

ÍNDICE REMISSIVO

ARTE CONTEMPORÂNEA E IDENTIDADE CULTURAL:

reflexões e perspectivas

2

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2024

ARTE CONTEMPORÂNEA E IDENTIDADE CULTURAL:

reflexões e perspectivas

2

www.atenaeditora.com.br

contato@atenaeditora.com.br

@atenaeditora

www.facebook.com/atenaeditora.com.br

Ano 2024